UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Curso de Doutorado em História

Tese de Conclusão de Curso

Memória e devoção franciscana: a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste

Rafael Ferreira Costa

Volume I

Pelotas, 2024

Rafael Ferreira Costa

Memória e devoção franciscana:
a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de pesquisa: Imagens: entre iconografia, cultura visual e intermidialidade.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira
Coorientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Sousa

Volume I

Pelotas, 2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

C837m Costa, Rafael Ferreira

Memória e devoção franciscana [recurso eletrônico] : a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste / Rafael Ferreira Costa ; Fábio Vergara Cerqueira, orientador ; Ana Cristina Sousa, coorientadora. — Pelotas, 2024.
916 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Brasil Colônia. 2. Iconografia franciscana. 3. Conventos franciscanos nordestinos. 4. Memória. 5. Tetos. I. Cerqueira, Fábio Vergara, orient. II. Sousa, Ana Cristina, coorient. III. Título.

CDD 981

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Rafael Ferreira Costa

Memória e devoção franciscana:

a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 11/09/2024.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (Orientador)

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Larissa Patron Chaves Spieker

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Profa. Dra. Carme López Calderón

Doutora em História da Arte pela Universidade de Santiago de Compostela

Profa. Dra. Paula Cristina Almeida Mendes

Doutora em Literatura e Cultura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)

Profa. Dra. Maria de Deus Beites Manso

Doutora em História pela Universidade de Évora

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

DEFESA DE TESE

Aluno	20103351 - RAFAEL FERREIRA COSTA		
CPF	09378842437	**Nacionalidade**	BRASILEIRA
Naturalidade	RECIFE		
Ingresso	SELEÇÃO PÓS-GRADUAÇÃO - 2020/1		
Programa	PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA		
Curso	8053 - HISTÓRIA	**Nível**	DOUTORADO
Modalidade	PRESENCIAL		

Dados pessoais dos membros da banca examinadora

Nome completo	Documento	Nasc	Titulação		
			Área	Local	Ano
FABIO VERGARA CERQUEIRA	57515441020	1966	ANTROPOLOGIA SOCIAL	USP	2001
LARISSA PATRON CHAVES SPIEKER	92654908020	1974	HISTÓRIA	UNISINOS	2008
CARME LÓPEZ CALDERÓN	PAB504367	1985	HISTORIA DEL ARTE	UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA	2014
PAULA CRISTINA ALMEIDA MENDES	CD108440	1980	LITERATURA E CULTURA PORTUGUESA	FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO	2013
MARIA DE DEUS BEITES MANSO	CB370171	1960	HISTÓRIA	UNIVERSIDADE DE ÉVORA	1999

Membros da banca examinadora	Titulo	Assinatura
57515441020 - FABIO VERGARA CERQUEIRA	DOUTORADO	Documento assinado digitalmente gov.br FABIO VERGARA CERQUEIRA Data: 08/02/2025 12:04:01-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
92654908020 - LARISSA PATRON CHAVES SPIEKER	DOUTORADO	Documento assinado digitalmente gov.br LARISSA PATRON CHAVES SPIEKER Data: 09/02/2025 22:42:12-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
PAB504367 - CARME LÓPEZ CALDERÓN	DOUTORADO	LOPEZ CALDERON CARME - 44810103P Firmado digitalmente por LOPEZ CALDERON CARME - 44810103P Fecha: 2025.02.08 19:33:11 +01'00'
CD108440 - PAULA CRISTINA ALMEIDA MENDES	DOUTORADO	Assinado por: **PAULA CRISTINA ALMEIDA MENDES** Num. de Identificação: 11716750 Data: 2025.02.09 19:11:09+00'00'
CB370171 - MARIA DE DEUS BEITES MANSO	DOUTORADO	Maria de Deus Manso

Ao(s) **11** dia(s) do mês de **SETEMBRO** de **2024** os membros acima nomeados para a defesa da TESE do estudante **RAFAEL FERREIRA COSTA** matriculado no PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, consideram APROVADO, estabelecendo o título definitivo da TESE como sendo "MEMÓRIA E DEVOÇÃO FRANCISCANA: A ICONOGRAFIA DOS TETOS DE CONVENTOS FRANCISCANOS DO NORDESTE", e estabelecendo um prazo máximo de **60** dias para as correções e entrega da versão definitiva.

A banca sugere a publicação do trabalho de tese, pela qualidade da pesquisa e ineditismo da proposta abordada, após ajustes recomendados

Agradecimentos

Meus agradecimentos inicialmente vão para o Deus cristão que permitiu a existência de São Francisco de Assis, cerne espiritual desta tese, cuja vida permitiu a existência de obras de arte dignas de reconhecimento plástico e espiritual. Também agradeço à minha mãe, Rosilda Silva Ferreira, por instigar em mim o amor pela arte, e ao meu pai, Marcos Roberto Nunes Costa, que me encorajou, inspirou e orientou a tornar essa paixão pela História da Arte um caminho profissional. Minha gratidão também é dada a Profa. Dra. Ana Cristina Correia de Sousa por aceitar me orientar no mestrado, me ajudando a perceber que eu sou um historiador da arte, e ao Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, que aceitou me orientar agora no doutorado e sempre deu todo o suporte para a consolidação de meu ofício acadêmico. A ambos dou o meu máximo reconhecimento do quanto auxiliaram, foram pacientes e receptivos, mesmo lidando com uma orientação a longa distância, são excelentes profissionais e não há palavras para mostrar o quanto foram essenciais para o andamento desta pesquisa. Esta tese não seria possível sem os dois e os méritos pela conclusão também é de ambos. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas por me receber e me oferecer a oportunidade de realizar meu doutoramento, assim como a CAPES por investir em minha pesquisa e favorecer o trabalho de pesquisadores por todo o Brasil. Ressalto a ajuda prestada pelos conventos e seus administradores por me permitirem adentrar seus espaços privativos e garantir a máxima recolha de dados e, em especial, ao frei Marcos Antônio de Almeida, sempre muito solícito quando precisei de ajuda. Agradeço aos meus amigos e companheiros de jornada, os que se afastaram, os que se mantém presentes e os novos, pois todos compartilharam em maior ou menor medida as vivências de quem passa pelo processo de uma longa pesquisa. Não listarei seus nomes para não tornar este trabalho mais extenso do que já é e evitar eventuais esquecimentos num trabalho sobre memória.

Resumo

COSTA, Rafael Ferreira. **Memória e devoção franciscana:** a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste. Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira. 2024. 916 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

Este trabalho aborda os temas iconográficos representados nos tetos dos treze conventos da Ordem de São Francisco, no Nordeste. A nossa motivação se deve ao reconhecimento da carência historiográfica, não apenas sobre a história dos Frades Menores no país, como, também, sobre a escassez de estudos sistemáticos relativos as obras de arte franciscanas. Os tetos são um recorte dentro da amplitude de objetos artístico-arquitetônicos que compreendem o patrimônio material franciscano no Brasil. Para atender às demandas do objeto de estudo aqui apresentado será necessário abordar os principais elementos que o compõem. O primeiro passo dado será a análise da presença dos Frades Menores no Brasil Colonial, tanto no aspecto sócio-político quanto no patrimonial. Outro aspecto tratado nesta tese é a natureza artística dos tetos, o que levará à conceituação do termo e as características técnicas das coberturas. O passo seguinte será o detalhamento do acervo dos conventos nordestinos e os resultados das visitações aos edifícios, pontuando as características dos seus tetos. Este trabalho se encerrará com a reflexão iconográfica dos forros, sendo eleitos como temas centrais a questão da representação do Orbe Seráfico, dos filósofos e teólogos, concluindo-se com a figura dogmática da Imaculada Conceição. A estruturação desses eixos investigativos será adotada para melhor se compreender cada pormenor do nosso objetivo inicial, a análise do modo como os religiosos da Ordem dos Frades Menores de São Francisco, residentes nos Conventos localizados no Nordeste, tornaram os seus objetos artísticos como ferramentas de propagação da Fé e da memória.

Palavras-chave: Brasil Colônia; Conventos franciscanos nordestinos; Tetos; Iconografia franciscana; Memória.

Abstract

COSTA, Rafael Ferreira. **Franciscan memory and devotion:** the iconography of the ceilings of the Franciscan Convents of the Northeast. Advisor: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira. 2024. 916 p. Thesis (Doctorate in History) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

This paper addresses the iconographic themes depicted on the ceilings of the thirteen convents of the Order of Saint Francis in Northeast Brazil. Our motivation stems from the recognition of historiographical gaps, not only concerning the history of the Friars Minor in the country but also the scarcity of systematic studies regarding Franciscan artworks. Ceilings represent a specific subset within the broader array of artistic and architectural objects comprising the Franciscan material heritage in Brazil. To address the objectives of this study, we will delve into its key components. The first step involves analyzing the presence of the Friars Minor in Colonial Brazil, exploring both socio-political aspects and their heritage. Another focus of this thesis is the artistic nature of the ceilings, involving the conceptualization of the term and technical characteristics of these coverings. Subsequently, we will detail the collection from Northeastern convents and the findings from site visits, emphasizing the characteristics of their ceilings. This study will conclude with an iconographic analysis of these ceilings, highlighting themes such as the representation of the Seraphic Order, philosophers, and theologians, culminating in the dogmatic figure of the Immaculate Conception. This structured investigative approach aims to better comprehend each detail toward our initial objective: analyzing how the Order of Friars Minor, residing in Northeastern convents, utilized their artistic objects as tools for the propagation of faith and memory.

Keywords: Colonial Brazil; Northeastern Franciscan convents; Ceilings; Franciscan iconography; Memory.

Sumário

Volume I

1 Introdução.....11
2 Os Franciscanos no Brasil Colonial.....35
2.1 Os Franciscanos nas colônias portuguesas da América.....41
2.1.1 Período pré-custodial.....46
2.1.2 Período custodial.....50
2.1.3 Período provincial.....62
2.1.4 Período de restauração no século XX.....75
3 O patrimônio edificado franciscano do Brasil.....79
3.1 A "Escola Arquitetônica Franciscana do Nordeste".....87
3.2 O aparato artístico.....103
4 O teto.....108
4.1 O *tectum*.....109
4.2 O tecto.....116
4.3 O *lacunário*.....119
4.4 O *cielo*.....123
4.5 O teto tridentino.....132
4.6 Os tetos em quadratura.....137
4.7 As coberturas no Brasil Colonial.....147
5 Tipologias de teto.....150
5.1 Sobre as estruturas de sustentação.....151
5.2 Sobre os forros.....161
5.3 Sobre os tetos em caixotões ou artesoados.....169
5.4 Sobre as representações.....172
5.4.1 Aspectos técnicos.....172
5.4.2 Aspectos temáticos.....175
6 O conjunto dos tetos franciscanos no Nordeste.....181
6.1 O levantamento.....182
6.2 O conjunto.....185
6.2.1 Os espaços da Ordem Primeira.....200
6.2.2 Os espaços do conjunto conventual.....206
6.2.3 Os espaços da Ordem Terceira.....212
6.3 A materialidade dos tetos.....218
6.3.1 Morfologias das estruturas.....218
6.3.2 Morfologia dos forros.....221
6.3.3 Matérias-primas.....230
6.4 As temáticas.....259
7 As linguagens plásticas dos tetos.....276

7.1 Tetos com singularidades....277
7.2 Tetos com elementos isolados....281
7.3 Tetos em quadratura....285
7.4 Tetos em medalhão iconográfico....297
7.5 Tetos em caixotões....313
8 Temáticas: seráfica memória....354
8.1 A árvore seráfica....369
8.1.1 O Santo Patriarca e o Santo Português....378
8.1.2 Hagiografias: a santidade narrada....384
8.1.3 Hagiografias franciscanas e antonianas....397
8.1.4 O fervor pela glória do martírio e o "Martelo dos Hereges"....411
8.1.5 Hagiografia: uma questão de memória....419
9 Temáticas: filosofia, teologia e o universo eclesiástico franciscano....424
9.1 As figuras eclesiásticas franciscanas....427
9.1.1 Os pontífices franciscanos....427
9.1.2 Os Ministros Gerais da Ordem....446
9.1.3 Os filósofos e teólogos franciscanos....450
9.2 Devoção franciscana à mãe de deus....473
9.3 A defesa teológica de Maria Imaculada....482
9.3.1 Os dogmas marianos....485
9.3.1 O dogma da Imaculada Conceição....487
9.3.2 A defesa escolástica da Senhora da Imaculada Conceição....488
9.3.3 O embate franciscano....497
10 Temáticas: a Imaculada Conceição....506
10.1 A Imaculada proteção dos filhos seráficos em seu manto azul....508
10.2 A Imaculada (pre)figuração....531
10.2.1 As fontes....532
10.2.2 Maria, Mãe do Filho de Deus....549
10.2.3 Maria antes de Maria: prefigurações no Antigo Testamento....595
11 Considerações finais....624
Referências....641

Volume II

Apêndices....657
Apêndice A – Lista de conventos franciscanos fundados no território ultramarino português até 1740, distribuído por Províncias, Custódias e Escolas.....661
Apêndice B – Lista de tetos por convento franciscano nordestino.....680
Apêndice C - Distribuição dos materiais pelos treze conventos franciscanos do Nordeste....697

Apêndice D - Distribuição das morfologias pelos Conventos Franciscanos do Nordeste......701
Apêndice E – Distribuição das linguagens plásticas dos tetos dos Conventos franciscanos do Nordeste. 706
Apêndice F – Figuras identificáveis nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste......711
Apêndice G – Catálogo Analítico 721
Apêndice G.a. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em caixotões.....723
Apêndice G.b. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em quadratura.....786
Apêndice G.c. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em medalhão iconográfico 860
Apêndice G.d. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em elementos isolados 904
Apêndice G.e. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em singularidades 910

1 Introdução

> Lembrar (*meminisse*) provém da memória, quando algo se move de volta na direção daquilo que permanece (*remansit*) na mente; e disso pode-se dizer que memória (*manimoria*) provém do permanecer (*menendo*) [...]. A partir disso, diz-se lembrar (*monere*), porque alguém que lembra (*monet*) é a mesma coisa que alguém que tem memória. Assim também são os monumentos (*monimenta*), que existem nos sepulcros e de fato na rua secundária para admoestar (*admoneant*) os passantes de que eles mesmos foram mortais e que os passantes também o são. Disso, as outras coisas escritas e feitas por causa da memória se chamam monumentos (*monimenta*) (Varrão *apud* Zanchetta, 2014, p. 5).

O acervo artístico franciscano no Brasil Colonial é um manancial de possibilidades investigativas, com riqueza e complexidade técnica, plástica e temática. Tamanha fortuna ainda está pouco explorada e sistematizada. Seja através de suas pinturas, talhas, azulejos, ourivesaria e prataria, estatuária e imaginária, tecidos e vestimentas, músicas e instrumentos musicais, além da arquitetura, os Conventos Franciscanos do Nordeste oferecem terreno fértil para o desenvolvimento de pesquisas históricas. Seus acervos favorecem a compreensão do fortalecimento da fé, da política, da cultura e da arte franciscana no Brasil entre os séculos XVI e XVIII. A Ordem passou por instabilidades sócio-políticas que abalaram e ameaçaram a participação franciscana na colônia portuguesa, prejudicando inclusive o devido registro de sua história e danificaram seu patrimônio. Além dos conflitos com os nativos, as intervenções holandesas no litoral nordestino contribuíram para a destruição do conjunto documental da Ordem, sejam os seus textos e registros ou os seus objetos artísticos. Frei Jaboatão já atestava esse problema no século XVIII, quando constata que o próprio comportamento dos frades resultava em prejuízos documentais:

> [...] também houve muito descuido nos que cá ficavaõ de nos deixarem por escrito esta verdade. Tudo expressa a referida memoria dizendo assim: *Muitos são os Religiosos dotados de grandes virtudes, e letras, que professaraõ, e moraraõ neste santo Convento de nossa Senhora das Neves, os quaes tem illustrado, e ornado esta nossa santa Provincia de Santo Antonio do Brasil, e alguns delles estaõ enterrados neste dito Convento, morrendo com fama de santidade, e grande virtude, dos quaes não escrevemos aqui suas vidas, porque os nossos antepassados se esqueceraõ de nos deixar delas memoria: só temos*

> *por tradição, que saõ muitos os Religiosos santos, e virtuosos, que descançaõ neste Convento* (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 207).

Os franciscanos fundaram 29 conventos, distribuídos entre as atuais Regiões Norte, Nordeste e Sudeste, mas suas memórias foram preservadas num restrito número de livros, arquivos e crônicas. Quanto ao patrimônio edificado, a maioria ainda se encontra em pé. Os Conventos de São Francisco de Olinda, de São Francisco de Salvador e do Bom Jesus de São Cristóvão fazem parte da lista de Patrimônio da Humanidade, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)[1]. No âmbito nacional, o IPHAN resguarda a grande maioria dos edifícios:

Tabela 1 – Lista de conventos franciscanos nas Províncias de Santo Antônio do Brasil e da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro Janeiro e nos Comissariados do Grão-Pará e Maranhão presentes na Lista de Bens Tombados e Processos de Tombamento (1938-2019) do IPHAN

Município	Informações sobre o bem			Dados do tombamento			
	Classificação (relacionada à forma de proteção)	Nome atribuído	Estágio da Instrução (Portaria 11/86)	Arqueológico, etnográfico e paisagístico[2]	Histórico[3]	Belas Artes[4]	Artes Aplicadas[5]

[1] O Convento de São Francisco de Olinda (Pernambuco) faz parte do Centro Histórico de Olinda, enquadrado nos critérios II e IV, em 1982. O Convento de São Francisco de Salvador (Bahia) faz parte do Centro Histórico de Salvador, classificado nos critérios IV e VI, em 1985. O Convento do Bom Jesus de São Cristóvão (Sergipe) faz parte do conjunto da Praça de São Francisco de São Cristóvão, enquadrado nos critérios II e IV, em 2010 (cf. UNESCO, 2022a, 2022b e 2022c)

[2] Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico – Segundo a página do IPHAN, corresponde aos "bens culturais em função do valor arqueológico, relacionado a vestígios da ocupação humana pré-histórica ou histórica; de valor etnográfico ou de referência para determinados grupos sociais; e de valor paisagístico, englobando tanto áreas naturais, quanto lugares criados pelo homem aos quais é atribuído valor à sua configuração paisagística, a exemplo de jardins, mas também cidades ou conjuntos arquitetônicos que se destaquem por sua relação com o território onde estão implantados" (IPHAN, 2022b).

[3] Livro do Tombo Histórico - Segundo a página do IPHAN, corresponde aos "bens culturais em função do valor histórico. É formado pelo conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no Brasil e cuja conservação seja de interesse público por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil. Esse Livro, para melhor condução das ações do Iphan, reúne, especificamente, os bens culturais em função do seu valor histórico que se dividem em bens imóveis (edificações, fazendas, marcos, chafarizes, pontes, centros históricos, por exemplo) e móveis (imagens, mobiliário, quadros e xilogravuras, entre outras peças)" (IPHAN, 2022b).

[4] Livro do Tombo das Belas Artes - Segundo a página do IPHAN, corresponde aos "bens culturais em função do valor artístico. O termo belas-artes é aplicado às artes de caráter não utilitário, opostas às artes aplicadas e às artes decorativas. Para a História da Arte, imitam a beleza natural e são consideradas diferentes daquelas que combinam beleza e utilidade. O surgimento das academias de arte, na Europa, a partir do século XVI, foi decisivo na alteração do *status* do artista, personificado por Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564). Nesse período, o termo belas-artes entrou na ordem do dia como sinônimo de arte acadêmica, separando arte e artesanato, artistas e mestres de ofícios" (IPHAN, 2022b).

[5] Livro do Tombo das Artes Aplicadas - Onde são inscritos os bens culturais em função do valor artístico, associado à função utilitária. Essa denominação (em oposição às belas artes) se refere à produção artística que

PROVÍNCIA DE SANTO ANTÔNIO DO BRASIL							
Olinda	Conjunto Arquitetônico	Convento e Igreja de São Francisco: capela, casa de oração e claustro dos Terceiros Franciscanos	TOMBADO	-	-	jul-38	-
Salvador	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de São Francisco	TOMBADO	-	mar-38	mar-38	-
Igarassu	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de Santo Antônio	TOMBADO	-	-	mai-38	-
João Pessoa	Conjunto Arquitetônico	Convento e Igreja de Santo Antônio e Casa de Oração e claustro da Ordem Terceira de São Francisco	TOMBADO	-	-	out-52	-
Recife	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de Santo Antônio	TOMBADO	-	-	jul-38	-
Ipojuca	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de Santo Antônio	TOMBADO	-	-	mar-38	-
São Francisco do Conde	Conjunto Arquitetônico	Convento e Igreja de Santo Antônio e Capela da Ordem Terceira	TOMBADO	-	-	out-41	-

se orienta para a criação de objetos, peças e construções utilitárias: alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, design, artes gráficas e mobiliário, por exemplo. Desde o século XVI, as artes aplicadas estão presentes em bens de diferentes estilos arquitetônicos. No Brasil, as artes aplicadas se manifestam fortemente no Movimento Modernista de 1922, com pinturas, tapeçarias e objetos de vários artistas" (IPHAN, 2022b).

Sirinhaém	Edificação e Acervo	Convento de Santo Antônio	TOMBADO	-	jul-40	jul-40	-
Cairu	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de Santo Antônio	TOMBADO	-	-	out-41	-
São Francisco do Paraguaçu (Cachoeira)	Ruína	Convento de Santo Antônio de Paraguassú: igreja e ruínas	TOMBADO	-	set-41	set-41	-
	Bem móvel ou integrado	Lavabo do Convento de Santo Antônio de Paraguassú	TOMBADO	-	-	abr-74	-
São Cristóvão	Conjunto Urbano	São Cristovão, SE: conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico	TOMBADO	jan-67 jul-14	jul-14	-	-
Penedo	Edificação e Acervo	Convento e Igreja Santa Maria dos Anjos	TOMBADO	-	dez-41	dez-41	-
Marechal Deodoro	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de São Francisco (Museu de Arte Sacra de Alagoas): prédio	RERRATIFIC.	-	nov-64	-	-
	Edificação e Acervo	Igreja de São Francisco	RERRATIFIC.	-	nov-64	-	-
PROVÍNCIA DA IMACULADA CONCEIÇÃO DO RIO DE JANEIRO							
Vitória	Edificação e Acervo	Igreja: São Francisco (do Antigo Convento)	INSTRUÇÃO	-	-	-	-
Rio de Janeiro	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de	TOMBADO	-	mai-38	mai-38	-

		Santo Antônio					
Santos	Bem móvel ou integrado	Retábulo da Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, da Igreja de Santo Antônio do Valongo	TOMBADO	-	-	mai-03	-
São Paulo	Edificação e Acervo	Igreja de São Francisco (Ordem Terceira)	INSTRUÇÃO	-	-	-	-
Itaboraí (Macacu)	Ruína	Ruínas do Convento de São Boaventura na Fazenda Macacu	TOMBADO	-	abr-80	abr-80	-
Ilha Grande (Angra dos Reis)	Edificação e Acervo	Convento de São Bernardino de Sena: ruínas e Capela dos Terceiros	TOMBADO	-	jul-47	-	-
Vila Velha	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de Nossa Senhora da Penha	TOMBADO	-	set-43	set-43	
Itanhaém	Edificação e Acervo	Convento e Igreja Franciscanos de Nossa Senhora da Conceição	TOMBADO		mar-41	mar-41	
Ilha de São Sebastião	-	-	-	-	-	-	-
Taubaté	-	-	-	-	-	-	-
Cabo Frio	Edificação e Acervo	Convento e Igreja de Nossa Senhora	TOMBADO	-	-	jan-57	-

		dos Anjos, e Capela e Cemitério da Ordem Terceira de São Francisco					
Itu	-	-	-	-	-	-	-
Ilha do Bom Jesus da Coluna	Edificação e Acervo	Igreja do Bom Jesus	TOMBADO	-	jul-64	-	-
COMISSARIADOS DO GRÃO-PARÁ E MARANHÃO							
Belém	Edificação e Acervo	Convento e Igreja Santo Antônio, no município de Belém	ANEXADO	-	-	-	-
Gurupá	-	-	-	-	-	-	-
São Luís	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: IPHAN, 2022a.

Dos conventos localizados no Nordeste, destacamos que a maioria está em ótimo ou bom estado de conservação, mas alguns carecem de restauro e maior atenção governamental para o devido cuidado dos seus espólios. O Convento de Santo Antônio de São Francisco do Paraguaçu (Bahia) encontra-se em ruínas, mas aquilo que restou está em bom estado de conservação, sendo necessário apenas reparos e desenvolver mais projetos de revitalização do patrimônio e seu entorno[6]. O caso do Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde (Bahia) demanda mais cuidados, pois está com graves problemas estruturais e seu aparato artístico está sujeito a perdas, demandando investimentos e preservação imediata. É inegável a necessidade não apenas de restauro e preservação do patrimônio material e imaterial franciscano no Brasil Colonial, assim como pesquisas e levantamentos, cujas abordagens metodológicas possam esclarecer ou ao menos estimular o debate sobre

[6] O Convento de Santo Antônio está localizado no aldeamento de São Francisco de Paraguaçu, na beira do rio Paraguaçu que desagua na Bahia de Todos os Santos. Sua gestão é responsabilidade do município baiano de Cachoeira e se mantém como um pequeno povoado sem a devida estrutura urbana para a recepção de visitantes, como a melhoria das estradas, investimento em estabelecimentos comerciais e desenvolvimento de projetos para favorecer a região que envolvem o patrimônio conventual franciscano.

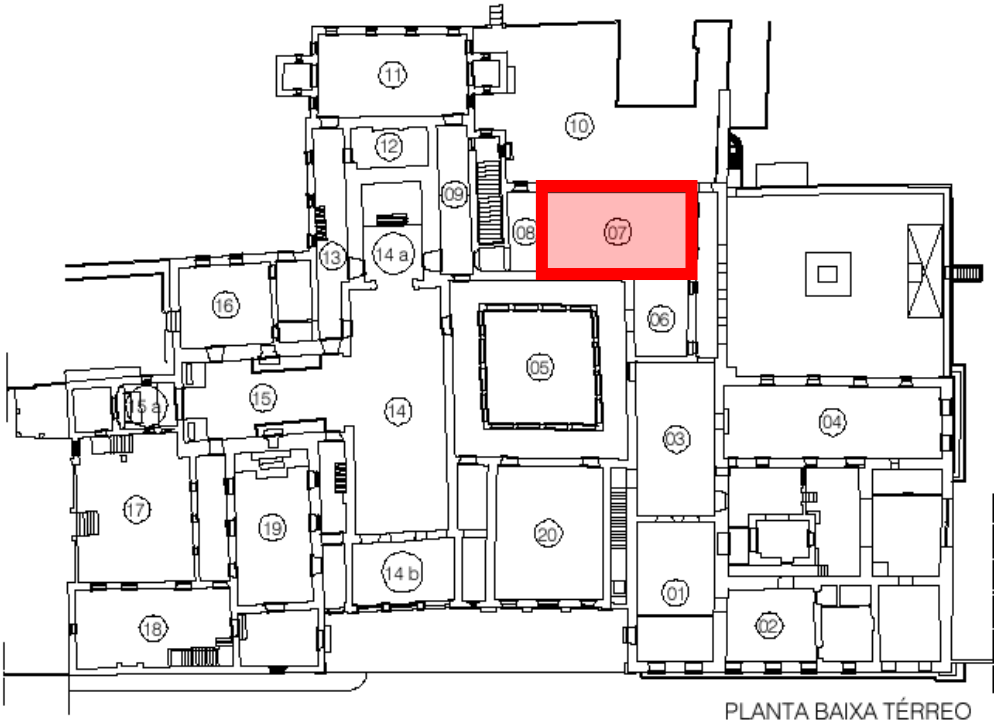
as suas lacunas históricas. É evidente que dar conta da ampla possibilidade artística oferecida pelos franciscanos é incabível numa proposta de doutoramento e é necessário fazer delimitações. O nosso objetivo, portanto, é compreender como os tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste contribuem para o estudo da cultura visual da Ordem no Brasil Colonial.

A escolha temática emergiu no desenvolvimento de pesquisas sobre a sacristia do Convento de São Francisco de Olinda, realizadas entre 2015 e 2017. Na ocasião, nos deparamos com a existência de espaços conventuais com excelentes recheios e diversas possibilidades de pesquisa. Durante as visitações ao edifício, a sala localizada no sentido leste do claustro do convento, chamada pelo IPHAN de "Sala dos Filósofos" – termo adotado na última intervenção, iniciada em 2017 –, nos surpreendeu com a presença do teto em caixotões contendo pinturas de teólogos e filósofos da Escolástica ligados à Ordem Franciscana. O tema não foi devidamente aprofundado na historiografia brasileira e até então o teto da referida sala ainda não havia passado por análises científicas, com exceção das breves publicações do frei Milton Coelho em seu blog pessoal (Coelho, 2012)[7]. Apesar da evidente ausência metodológica e carência documental – utilizando como fontes outras páginas de internet –, as postagens do frade foram um pontapé inicial para a identificação daquelas figuras ali representadas e a obra estimulou o anseio por respostas sobre questões levantadas naquela visitação. Sabemos que a "Sala dos Filósofos" está localizada no conjunto arquitetônico da Ordem Primeira do Convento de Olinda, entre a Sala do Capítulo[8] e o corredor de acesso à Sacristia. Em 1830, tal "Sala" passou a ser Biblioteca Pública Municipal, sendo a primeira do Estado. Foi um importante apoio à Faculdade de Direito de Olinda até a sua transferência para Recife, em 1854. A pouca utilização da biblioteca levou a sua realocação para um casarão localizado na Avenida Liberdade, em 1996 (cf. Cunha Júnior; Correia, 2007, p. 11).

[7] O frei Milton Coelho desenvolveu, entre 2009 e 2015, um blog pessoal sobre aspectos da história franciscana no Brasil. Em julho de 2012, o frade publicou algumas postagens sobre a Escolástica e as pinturas do teto da "Sala dos Filósofos".

[8] Recinto dentro do espaço conventual dedicado à realização dos Capítulos Provinciais, celebração ocorrida periodicamente para determinação dos novos administradores da Província (provinciais, custódios, guardiões, mestres etc.), além de debaterem sobre questões jurídico-administrativas, sejam novas leis e condenações, ou mesmo autorização para fundação de novos conventos.

Figura 1 – Planta do Convento de São Francisco de Olinda com a indicação da "Sala dos Filósofos".



Fonte: Planta Baixa do Convento de São Francisco de Olinda. Arquivo pessoal de Bartira Ferraz.

A "Sala dos Filósofos" esteve fechada por um longo período, sendo reaberta durante o último processo de restauro (2017). Apesar de o espaço não refletir inovações arquitetônicas, o trabalho pictórico revela um manancial ainda inexplorado. Seu teto em caixotões possui 15 painéis, sendo oito naturezas-mortas, contendo frutas e flores como cajus, melancias, uvas, rosas e cravos, juntamente com sete representações iconográficas de membros da Escolástica Franciscana: São Boaventura (1221-1274), Alexandre de Hales (1185-1245), Guilherme de Ockham (1285-1347), João Duns Escoto (1266-1308), Raimundo Lúlio (1232-1316), Nicolau de Lyra (1270-1349) e Pedro Aureolo (1280-1322). A nossa intenção era compreender a "Sala dos Filósofos" enquanto espaço físico no interior do conjunto conventual franciscano, analisar as características técnicas e estéticas do teto em caixotões do recinto, identificar as motivações para a escolha da temática da Escolástica para aquele local e esclarecer a relação da obra com a realidade franciscana no Brasil Colonial. Durante o processo se percebeu que não seria possível desvendar tais enigmas sem realizar o trabalho comparativo com as demais obras pictóricas, e mesmo com outras expressões artísticas, do convento. O resultado foi o levantamento

de 106 tetos ainda presentes nos treze Conventos Franciscanos do Nordeste, evidenciando a necessidade de modificar o objetivo primário deste trabalho e aprofundar um material ainda inexplorado em sua grande maioria. Com a exceção de alguns exemplares (Capela de Santa Ana do Convento de Olinda, portaria do Convento de Salvador e igreja do Convento de João Pessoa), a grande maioria nunca foi estudada ou fez parte de uma investigação científica e muitos estão em fracas condições de preservação. Portanto, o objetivo principal desta tese é analisar a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste e demonstrar como essas obras nos auxiliam no entendimento da vida religiosa no Brasil Colonial, seja na relação com os espaços onde estão localizados e com os indivíduos que se envolvem com essas obras. Nossa análise passa pelas relações estabelecidas entre a memória e o legado franciscano como as manifestações da espiritualidade e da religiosidade da Ordem durante sua presença no Brasil Colonial. Para alcançar esses resultados foram realizadas visitação a doze dos treze conventos listados[9] durante o período de doutoramento:

Tabela 2 – Cronograma de atividades realizadas durante o período de doutoramento (2020-2024).

Ano	Período	Atividade	Conventos	Visitação
2020	Mar-Dez	Disciplinas	-	Com orientação virtual
2021	Jan-Dez	Disciplinas	-	Com orientação virtual
	Mar		João Pessoa	Sem orientadores presentes
	Out		Igarassu, Olinda, Recife, Ipojuca e Sirinhaém	Sem orientadores presentes
2022	Jan-Dez	Pesquisa geral e elaboração da tese	-	Com orientação virtual
	Jan	Pesquisa de campo	Marechal Deodor, Penedo, São Cristóvão, Salvador, São Francisco do Conde e São Francisco de Paraguaçu	Sem orientadores presentes
2023	Jan-Dez	Pesquisa geral e elaboração da tese	-	Com orientação virtual

[9] O Convento de Santo Antônio de Cairu não pode ser acessado pelo fato de esta pesquisa ter ocorrido durante a Pandemia de Covid, o que prejudicou a ida ao edifício e, mesmo após o encerramento da crise viral, o Convento se manteve fechado por um longo tempo. Mesmo com a sua reabertura, não foi possível acessá-lo por motivos de não se encaixar na agenda de visitações, mas seus tetos foram analisados com base nas imagens obtidas em livros e na internet.

	Ago-Set		Igarassu, Olinda, Recife, Ipojuca e Sirinhaém, Marechal Deodor, São Cristóvão, Salvador e São Francisco de Paraguaçu	Orientadores
2024	Jan-Jun	Elaboração da tese	-	Com orientação virtual

Fonte: Elaboração nossa.

Antes de avançar no tema, é necessário notificar que muitos edifícios foram vítimas da ação do tempo, das intempéries climáticas, dos incêndios, das intervenções humanas e do natural processo de ruína a que qualquer objeto de arte está sujeito, afetando diretamente a visitação e o resultado dos dados e das fotos obtidas. Em alguns casos, encontramos danos parciais, como desgastes nas pinturas, escurecimento do verniz, repintes ou mesmo perda de parte do forro. Alguns tetos estão localizados em espaços de difícil acesso, com risco de segurança ou não foram habilitados à visitação. Durante as visitações, foi respeitada a integridade dos edifícios, tanto quanto da vida espiritual e da autoridade dos Frades Menores, afinal, muitos dos conventos ainda funcionam como espaços de vida religiosa[10]. Por último, o registro fotográfico nem sempre consegue dar conta dos objetos, pois alguns tetos estão presentes em recintos escuros, sem boa distribuição da iluminação artificial – inclusive, em alguns casos, foram feitas perfurações nas pinturas para inserções de luminárias nos forros – ou com excesso de iluminação. Outro aspecto é a distância do teto em relação ao piso, o pé-direito de alguns recintos é baixo o suficiente para impedir um bom registro da totalidade do forro, enquanto em outros é distante o suficiente para carecer de estruturas de suporte para aproximar e registrar os detalhes – aspecto que nem sempre é possível de obter.

A abordagem de um tema tão complexo e inédito como o estudo das iconografias dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste exige a estruturação deste trabalho em dois volumes, sendo o primeiro subdividido em eixos temáticos. O ponto de partida é o patrimônio franciscano no Nordeste, o segundo capítulo está centrado na conceituação do que são tetos, o terceiro no levantamento do conjunto

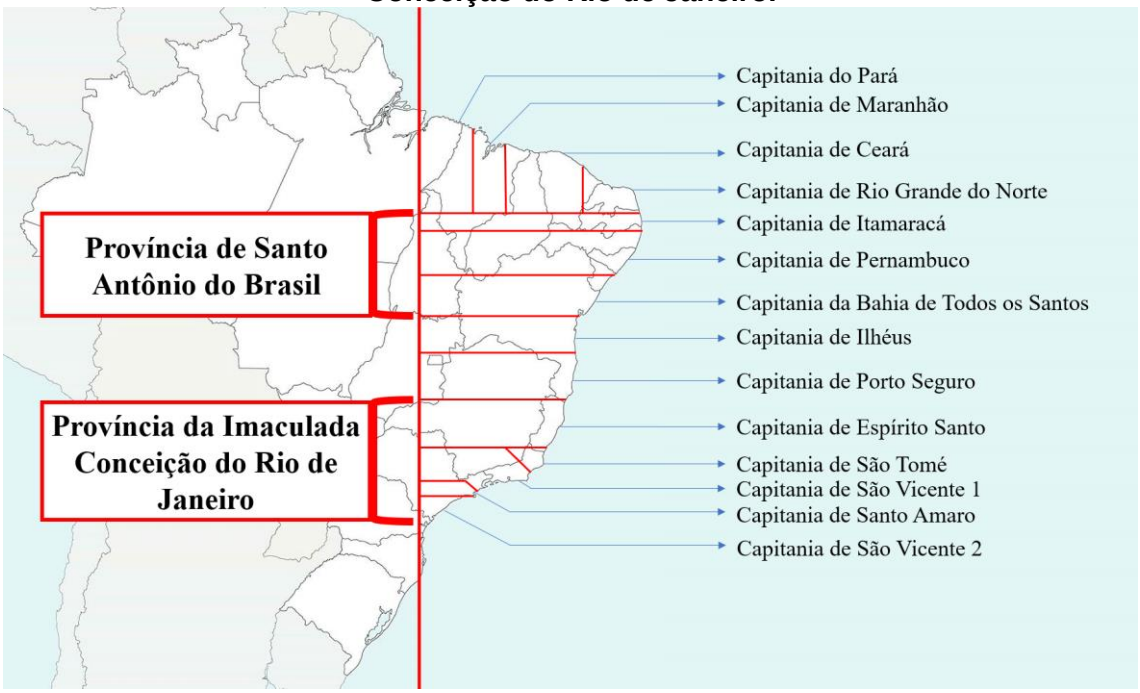
[10] Os conventos que ainda fazem parte da Província de Santo Antônio do Brasil são os de Olinda, Recife, Penedo, Salvador e São Francisco do Conde. Os conventos de Sirinhaém e Cairu ainda pertencem aos franciscanos, mas estão alugados à outras ordens religiosas. Já os conventos de João Pessoa, Igarassu, Ipojuca, Marechal Deodoro, São Cristóvão e São Francisco de Paraguaçu atualmente pertencem às dioceses locais, funcionando como museus municipais.

de tetos nos treze conventos e o quarto nas temáticas. Ressaltemos que cada eixo abarcará dois capítulos, com exceção do último, que agrupa três capítulos. O segundo volume foi convertido em apêndice e terá como objetivo congrega todas as tabelas e esquemas desenvolvidos no decorrer do nosso trabalho, tendo como intuito facilitar o entendimento do levantamento histórico-artístico e patrimonial dos objetos aqui estudados. O destaque fica por conta do catálogo analítico, dividido em linguagens artísticas (caixotões, quadraturas, medalhões iconográficos, elementos isolados e singularidades), cuja função é quantificar, descrever e servir de base para investigações futuras sobre os temas abordados ao longo desta tese através de tabelas individuais para cada teto.

O primeiro eixo temático tratará da história sociopolítica dos franciscanos no território brasileiro para compreender o patrimônio, material ou imaterial, da Ordem dos Frades Menores no Brasil Colonial. Adentraremos nas fundações, destruições, restaurações e reformas da Província de Santo Antônio do Brasil localizada no Nordeste. Ressaltemos que essa delimitação geoespacial resulta de uma escolha metodológica, pois não seria possível executar, em tempo hábil, a recolha e sistematização dos dados dos vinte e nove conventos localizados no Brasil. Eleger o Nordeste é a consequência do fato de o Convento de Olinda, ponto de partida desta pesquisa, e a Província que o gerencia estarem localizados no litoral nordestino. A atual Região corresponde aos nove Estados[11] na direção cardeal Nordeste do país. Durante o Período Colonial, a Província de Santo Antônio do Brasil estava situada entre as Capitanias Hereditárias de Itamaracá, de Pernambuco, da Bahia de Todos os Santos e de Ilhéus.

[11] Os nove Estados são o do Maranhão, do Piauí, do Ceará, do Rio Grande do Norte, da Paraíba, de Pernambuco, de Alagoas, de Sergipe e da Bahia.

Figura 2 – Mapa com a divisão das Capitanias Hereditárias no Brasil e a indicação da região que compreende as Províncias de Santo Antônio do Brasil e da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro.



Fonte: Elaboração nossa.

Após a dissolução das Capitanias pelo Marquês de Pombal, em 1759, formaram-se as Províncias brasileiras que, ao longo da primeira metade do século XX passaram pelo processo de reconfiguração federal. Em 1969, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) definiu a subdivisão do Brasil em cinco regiões, sendo o território onde estão localizados os treze conventos em cinco dos nove Estados: Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Apesar de o Maranhão ser parte do atual Nordeste, durante o Período Colonial, o Estado estava integrado ao Grão-Pará e Maranhão, colônia lusitana autônoma em relação à Colônia do Brasil e isso justifica o fato de o Convento Franciscano maranhense não estar enquadrado nesta investigação. A atual Região Sudeste, que corresponde aos Estados do Espírito Santo, do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais, é a localidade da Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro, correspondendo a outra gestão franciscana a partir do final do século XVII.

Figura 3 – Localização da atual Região Nordeste no mapa do Brasil.

Fonte: Informática educativa. Regiões do Brasil. Disponível em: https://randolfoteixeira.blogspot.com/2019/08/regioes-do-brasil-do-brasil-sao.html. Acesso em: 15 ago 2024. Significados. Mapa do Brasil. Disponível em: https://www.significados.com.br/mapa-do-brasil/. Acesso em: 15 ago 2024. Edição nossa.

Esse enquadramento é necessário para entender a instituição dentro da grande Árvore Seráfica que é a Ordem Franciscana e analisar os principais acontecimentos sócio-políticos da história franciscana no território brasileiro. Afinal, a Região Nordeste foi marcada por intensos processos políticos que envolveram a Colônia e se reverberaram na vida dos Frades Menores da Província de Santo Antônio do Brasil.

O capítulo sobre a História da Ordem no país será embasado em obras clássicas e atuais acerca do tema, sendo as crônicas de frei Apolinário da Conceição (“Primazia seráfica na regiam da América”, de 1733; “Claustro Franciscano”, de 1740) e de frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (“Novo orbe seráfico brasílico ou Chronica dos Frades menores da Província do Brasil” de 1761 e republicado em 1858) as principais fontes. A última obra é considerada pela historiografia franciscana como a mais emblemática pela sua amplitude de informações, tendo em vista que frei Jaboatão buscou aglutinar todos os dados obtidos em suas investigações sobre sua Ordem, além de ser a última crônica produzida no Período Colonial. No século XX, os frades alemães que desembarcaram no Brasil e reocuparam os conventos deram prosseguimento ao trabalho de contar a história da Ordem no território brasileiro, sendo frei Venâncio Willeke o mais prolixo. Quanto às pesquisas mais atuais, serão

utilizados os estudos de Tania Conceição Iglesias, intitulada “A experiência educativa da Ordem Franciscana: aplicação na América e sua influência no Brasil Colonial” (2010), e do frei Marcos Antônio de Almeida, sobre “‘*L'Orbe Serafico, Novo Brasilico’: Jaboatão el les franciscains à Pernambouc au XVIII siècle*” (2012). A primeira fez um criterioso levantamento de fontes textuais sobre a historiografia franciscana enquanto o segundo refletiu a realidade da Ordem com base nas obras pregressas. O capítulo se subdividirá nas fases administrativas da Ordem no Brasil, desde 1500 até o início do século XX, perpassando o momento que antecede a fundação da Custódia, sua elevação à categoria de Província, a consequente decadência no fim do Período Colonial e a sua restauração efetuada por frades alemães.

O terceiro capítulo se refere aos aspectos patrimoniais dos franciscanos no Nordeste. Nosso interesse é dimensionar a amplitude de ocupação dos Frades Menores no Brasil Colonial através da fundação de seus conventos e analisar as características artístico-arquitetônicas de suas construções. Do geral ao particular, o primeiro passo será refletir criticamente o conceito de “Escola Franciscana de Arquitetura”, desenvolvido pelo historiador da arte francês Germain Bazin, em 1956. Em seguida, abordaremos os ciclos artísticos identificados em território brasileiro, para então adentrar nos tetos como parte desse conjunto plástico. Afinal, os objetos artísticos acompanham as tendências de seu momento histórico, e as obras não estão isoladas, mas sim integradas e realizam comunicações e trocas simbólico-devocionais – há diálogo mesmo sendo de períodos diferentes.

O tema dos tetos ainda é muito carente de pesquisas no Brasil, faltam estudos sistemáticos, quantitativos e qualitativos, além de análises formais dos objetos de estudo. Diante do prolífico patrimônio religioso brasileiro, seria preciso um trabalho hercúleo para identificar todos os tetos dos edifícios religiosos e civis encontrados no país. O enquadramento dado aqui é um recorte metodológico para ser exequível dentro do período de um doutoramento. Este trabalho se propõe ser um contributo para a historiografia franciscana no Brasil, ou mesmo um ponto de partida para estimular mais pesquisas voltadas ao tema. Como embasamento teórico, associaremos as fontes sobre tetos acima referidas com as extrações de dados em publicações, como as três que, entre 2008 e 2012, Natália Marinho Ferreira-Alves organizou em Portugal, para o Centro de Estudos da População, Economia e

Sociedade (CEPESE), sobre “Os franciscanos no mundo português”, com artigos de diversos países distribuídos entre os temas: “Artistas e obras” (2008), “As Veneráveis Ordens Terceiras” (2011) e “São Francisco e O legado franciscano” (2012).

O segundo eixo temático aborda os conceitos e as particularidades dos tetos enquanto objetos artísticos, enquadrando os modelos específicos de cobertura, suas tipologias, suas contextualizações desde a Europa até o Brasil e as características formais que os compõem. Esse eixo abordará, no quarto capítulo, o contexto das terminologias que envolve a palavra “teto”. O objetivo é compreender o que são esses tetos, suas distinções e como foram aplicados ao longo da história. Para obter tais resultados serão acessados dicionários gerais e especializados do Período Moderno ao Contemporâneo, afinal, são obras que catalisam os conceitos fundamentais de cada palavra de forma sintética. Essa recolha de dados será cruzada com tratados e a historiografia recente: o estudo de João Carlos Sarrazola Martins sobre os “Tectos Portugueses do Sec. XV ao Sec. XIX” (2008); as pesquisas de Ana Rita Duarte Carqueja Rodrigues Gonçalves, com destaque para sua tese “As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII” (2015) – provavelmente a principal obra de referência em língua portuguesa sobre o tema na atualidade –; as análises de Sara Almeida Coelho em “*Gloria in Excelsis Deo*: os tetos com pinturas de Santos em caixotões do século XVIII, nas igrejas paroquiais da Diocese de Viseu” (2021). Serão abordados os diversos termos que foram utilizados para se referir aos tetos, assim como analisaremos como o gosto pela incorporação de elementos visuais nos tetos perpassa diversas culturas, com destaque à realidade luso-brasileira.

O quinto capítulo será direcionado ao aspecto materiais dos tetos, afinal, não é possível ao leitor analisar os casos franciscanos nordestinos sem a prévia preparação das terminologias específicas ao tema. O foco é distinguir os tipos de cobertura e de forro utilizados no contexto luso-brasileiro colonial, destacar as suas características específicas e as suas temáticas. Ao observar a estrutura dos tetos poderemos esclarecer em que suportes os forros podem ser encontrados, como são feitos, os materiais que os recobrem e entender quais as temáticas possíveis. Tal análise terá o embasamento no material desenvolvido por Francisco Pereira da Costa em sua “Enciclopédia prática da construção civil” (1955), no “Manual de restauro de telhados”, elaborado pelo IPHAN em 1999, no estudo de Rafael Schneider Flach sobre

“Estruturas para telhados: análise técnica de soluções” (2012) e o já referido trabalho de João Carlos Sarrazola Martins sobre tetos portugueses. Destaquemos que alguns dos referidos trabalhos não tem o teto como foco principal, mas abordam-no dentro da lógica construtiva dos edifícios, não prejudicando a relevância de suas colocações para o entendimento do nosso objeto de estudo.

O terceiro bloco temático corresponde aos resultados obtidos nas pesquisas de campo referentes aos Conventos Franciscanos no Nordeste. No sexto capítulo, serão apontados os aspectos quantitativos e qualitativos das obras, utilizando tabelas e a contabilização do número de exemplares, identificaremos a recorrência das características técnicas e estéticas, além de agrupar esses modelos geograficamente. Para o sétimo capítulo, o enfoque será dado às linguagens plásticas adotadas nos edifícios, ou seja, se foram adotados tetos em caixotões, em quadratura ou outra modalidade compositiva dos elementos iconográficos. Tal organização será feita a partir dos conceitos previamente vistos nos capítulos do segundo eixo temático e aplicados àquilo que foi encontrado nos treze conventos nordestinos.

O quarto e último eixo temático será direcionado às imagens presentes nos referidos tetos e, diante da quantidade e variedade de temas, elegemos três a serem abordados. O primeiro é a memória seráfica, ou seja, o oitavo capítulo terá como mote o modo como os Frades Menores representam a própria Ordem. O ponto de partida é o teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda, cuja pintura em quadratura apresenta elementos envoltos no tema central escrito no eixo central: “*Orbis Seraphicus*”. Abordaremos o quanto foi relevante figurar os Santos e Santas que ajudaram a fazer crescer o ramo franciscano por todo o mundo. Outro aspecto intrínseco à análise desses personagens é a sua inclusão no contexto hagiográfico, cujo gênero biográfico é recorrente no contexto conventual nordestino. Apresentaremos alguns resultados do levantamento das referências hagiográficas já encontradas nas obras de Tomás de Celano, como a “Vida Primeira” (1228-1229) e a “Vida Segunda” (1247-1253), e de São Boaventura, com a “Legenda Maior” (1260) e a “Legenda Menor” (1262-1263), assim como o “Livro dos Milagres” ou “Florinhas de Santo Antônio de Lisboa”, sem autoria identificada e escrita no final do século XIII ou início do século XIV. Para o melhor entendimento do que seja uma hagiografia, teremos como base os trabalhos de Norma Discini, com seu artigo “Para o estilo de

um gênero” (2012), e de Cristina Sobral sobre “O modelo discursivo hagiográfico” (2005). Todo esse esforço será conduzido ao debate sobre a memória e a importância dessas obras para a meditação sobre o passado franciscano.

O nono capítulo deverá atender ao objeto que nos motivou inicialmente a desenvolver esta tese: o teto da “Sala dos Filósofos”. O tema será subdividido em dois aspectos, sendo o primeiro a questão dessas figuras ligadas à vida eclesiástica e o segundo o modo como a teologia franciscana contribuiu para um dos temas centrais de suas representações: a defesa da Imaculada Conceição. O aspecto eclesiástico surgiu de inquietações sobre a quantidade de forros com a figura de papas, cardeais, filósofos e teólogos franciscanos, ou seja, membros da Ordem lembrados não apenas pela sua santidade, mas pelos seus contributos enquanto personagens sociopolíticos atuantes na história dos Frades Menores. Em alguns dos tetos é identificado os seus nomes e atributos, como ocorre no corredor da sacristia do Convento de Olinda, apresentado quatro pontífices (Nicolau IV, Alexandre V, Sisto IV e Sisto V) com seus nomes de batismo e de papas e seus escudos de armas. Outro grupo de indivíduos a serem aprofundados são os teólogos e filósofos, encontrados não apenas na referida “Sala dos Filósofos” olindense, como também em tetos de recintos presentes nas dependências das Ordens Primeira e Terceira. Seus nomes estão ligados à produção intelectual ocorrida durante o período chamado Escolástica e o recente artigo de Carla Mary da Silva Oliveira sobre “A pedagogia seráfica e a iconografia franciscana da instrução: estrutura da formação dos noviços e representações dos doutores medievais da Ordem nos conventos da Província de Santo Antônio do Brasil (Bahia e Pernambuco - séculos XVII e XVIII)” (2024) foi um importante norteador no sentido de elucidar o que é a Escolástica, identificar suas contribuições para a filosofia e a pedagogia e relacionar com a prática religiosa e educacional franciscana. Outra fonte nesse sentido é o estudo de Antônio Victor Ferreira Silva sobre “O pensamento medieval: a Patrística e a Escolástica” (2013). O segundo aspecto é centrado no dogma da Imaculada Conceição e como esses frades atuaram na sua defesa ou sua oposição, marcado pelo posicionamento teológico de João Duns Escoto e São Boaventura, respectivamente. Analisaremos o que são dogmas e quais estão vinculados a Maria para então aprofundarmos o embate entre os franciscanos. Teremos como base os estudos sobre “O dogma da Assunção de Maria: um

paradigma para a antropologia e a escatologia cristã. Um estudo histórico-teológico" (2022) do teólogo Robert Landgraf, que apresenta referências relevantes sobre o tema, mesmo focando sua dissertação no dogma da Assunção. Os textos do bispo de Santo André (São Paulo) dom Pedro Carlos Cipollini sobre o "Dogma da imaculada conceição. Ela apareceu repleta de graça" (2017) e do teólogo Geraldo Luiz Borges Hackmann sobre "Maria na *Lumen Gentium*: os dogmas marianos" (2017) permitem uma melhor compreensão da questão imaculista ao apontarem os posicionamentos de cada teólogo e suas contribuições para o processo de validação da Imaculada Conceição dentro da teologia cristã e para os mistérios salvíficos cristológicos.

O décimo capítulo abordará o tema da Imaculada Conceição com enfoque nos aspectos iconográficos da Virgem. Enquanto o capítulo anterior seguia pela trajetória dogmática, no último adentrará pelas variações do modelo figurativo da Virgem de acordo com as necessidades narrativas apresentadas. Será iniciado com os atributos recorrentes, como a visão apocalíptica da Mulher coroada de estrelas, coberta pelo sol e pisando a lua, até alcançar as suas adaptações e fusões com outras devoções marianas, como a Senhora da Misericórdia. Todos esses aspectos serão abordados pelo ponto de vista da construção do discurso franciscano sobre essas lógicas iconográficas. O capítulo será encerrado com dois exemplos que ilustram a relação entre Maria, os mistérios da Conceição e os da vida diária dos Frades Menores e seus fiéis. O primeiro é o teto da nave da igreja do Convento de Olinda, cujo forro em caixotões apresenta cenas da infância da Virgem e de seu Filho, e o segundo é o teto da nave da igreja do Convento de Salvador, também em caixotões e direcionada às prefigurações de Maria. Nossa análise terá como guia os estudos de Maria Izabel Escanto Duarte de Souza sobre "Orações pintadas: iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos Livros de Horas da Real Biblioteca Portuguesa" (2015), as análises presentes no "Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil" (2016), organizado por Vera Lúcia Miranda Faillace, e a reflexão de Jacques Le Goff, no livro "Em busca do tempo sagrado: Tiago de Varazze e a Lenda dourada" (2014). Essas obras tiveram importante impacto no desenvolvimento do último capítulo, pois elucidaram aspectos da lógica compositiva dos referidos tetos e esclareceram o impacto de suas pinturas para a vida da comunidade franciscana no Nordeste. Também nos apoiaremos em estudos

iconográficos imaculistas de Carme López Calderón, como o artigo “*Potuit, decuit, fecit*; los Franciscanos y el culto a María” (2012) e o livro “Grabados de Augsburgo para um ciclo emblemático português: los azulejos de la iglesia del convento de Jesús de Setúbal” (2016).

Os últimos capítulos referentes aos aspectos iconográficos e iconológicos dos referidos tetos exigem abordagens metodológicas que nos ajudem a analisar a dimensão representacional das obras de arte franciscanas, seja pela sua espiritualidade ou pelos contextos sócio-políticos que regulam e contribuem para o fazer artístico. Quanto às obras realizadas pela Ordem no Nordeste do Brasil, inúmeros temas são abordados ao logo de todas as superfícies de seus conventos, desde os azulejos inseridos nas paredes aos forros dos seus tetos, tratando do profano ao sagrado. Tomemos como exemplo os azulejos com cenas de caça, de corte, de festividades e de alegorias; as talhas com vegetalismos que vão das plantas tradicionais na cultura europeia até os frutos nativos brasileiros; das imagens incorporadas aos mais variados contextos cerimoniais ou mesmo as pinturas que abordam a sacralidade de Cristo, da Virgem e dos Santos. Em todos esses casos – e inúmeros outros que vão além desta pesquisa – o reconhecimento e análise daquilo que a obra de arte verbaliza se faz necessário.

Pensar nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste enquanto objeto artístico, ou seja, a materialidade do suporte, fez parte de nosso percurso inicial para que pudéssemos adentrar no entendimento do seu sentido representacional e simbólico. Segundo Erwin Panofsky (1892-1968), o ponto de partida para o processo de reflexão sobre uma obra de arte consiste em seu entendimento pré-iconográfico, afinal, os sentidos são o primeiro contato do observador com o objeto e isso precisa ser devidamente demarcado pela sua natureza física e suas formas puras:

> É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior (Panofsky, 2007, p. 50).

Nesse primeiro momento, o “mundo dos motivos”[12] nos orienta ao ato de reconhecer a estrutura compositiva, representacional, técnica e material da obra. Ou seja, parte da identificação do suporte (pintura, escultura, azulejaria), dos materiais (tintas e cores; madeiras, pedras, tecidos), das técnicas (cores vibrantes ou sóbrias; linhas e formas), do que é visto na imagem (pessoas, animais, plantas, objetos; paisagens, retratos), do modo como se dispõem as imagens (figuras tristes, felizes, agitadas, tranquilas, contemplativas; associadas entre si ou solitárias).

Tendo em vista o contexto religioso onde estão inseridas as obras aqui analisadas, entende-se que a relação com o Divino é o tema predominante nas representações das figuras. Ao observamos pontualmente cada obra, torna-se mais claro seus pormenores e assim passamos ao segundo e terceiro momento de análise científica da imagem através do que Erwin Panofsky vai chamar de Iconografia e Iconologia. Para o crítico, a origem dos termos já deixa pistas de seu uso enquanto método analítico. Ambos possuem o radical de origem grega “icono” (*eikon*) como base e são combinados aos sufixos “grafia” e “logia”. Na primeira junção os ícones passam pelo processo de descrição do objeto, afinal, “grafia” deriva do grego “*graphein*” e objetivamente significa escrever. No contexto iconográfico de Panofsky, seria o ato de descrever verbalmente o que se vê. Quanto ao segundo caso, a ligação com o termo “*logos*” (*λόγος*) aponta para a fase final de reflexão sobre o que está para além do “falado” e deixa transparecer na superficialidade das informações mostradas, adentramos num universo oculto e isso exige maior atenção e preparo.

A Iconografia (*eikonographia*), enquanto método, adentra na questão da identificação daquilo que está sendo representado diretamente. Segundo Santiago Sebastián, o termo já está presente no contexto artístico desde a Antiguidade e se transformou até ser incorporado nos estudos de Edwin Panofsky:

> Quanto à palavra em si, já foi utilizada por Estrabão e até por Aristóteles em sua Poética. Durante o Renascimento significava um tratado de imagens com referência a pinturas da Antiguidade, e foi assim que Urinus o utilizou no seu livro *Illustrium imaginis ex antiquis marmoribus*, e neste sentido Bernouilli ainda o utilizou em 1882 (Sebastián, 1994, p. 52-53, tradução nossa)[13].

[12] Erwin Panofsky utiliza esse termo para se referir às formas puras, ou seja, os elementos da natureza que carregam significados primários (cf. Panofsky, 2007, p. 50).

[13] “*En cuanto a la palabra en sí ya fue usada por Estrabón e incluso por Aristóteles en su Poética. Durante el Renacimiento significó un tratado de imágenes con referencia a cuadros de la Antigüedad, y así la empleó*

O que o historiador da arte fez, segundo Sebastián, foi aprofundar o seu sentido para assumir uma interpretação mais sintética da obra de arte. O mundo das imagens, estórias e alegorias (cf. Panofsky, 2007, p. 51) requer certo nível de experiência e conhecimento prévio por parte do observador. Não sendo exigido altos níveis de erudição, qualquer indivíduo que tenha domínio sobre o tema tratado numa obra de arte pode compreendê-lo. A questão reside na necessidade de o leitor ter o contato prévio para possuir as condições necessárias de descrever o que está vendo. Nesse ponto, o processo requer apontar quem ou o que está ali representado, em qual contexto, como os elementos ali presente interagem e geram um significado específico. Podem ser alegorias (abundância carregando uma cornucópia, a fé portando uma cruz ou a justiça com sua espada e balança), históricas (coroação de Napoleão, dama da corte francesa perdendo seu sapato no balanço, Guerra Civil Espanhola de Guernica), bíblicas (Judite cortando a cabeça de Holofernes, Cristo crucificado, Árvore de Jessé) ou outras narrativas épicas, religiosas e mitológicas (Hércules e sua clava lutando contra a hidra, Loki cortando os cabelos de Sif[14], Kali[15] matando os demônios). É evidente a necessidade do conhecimento sobre a realidade da corte francesa de Luís XV para compreender o tema da dama pintada por Jean-Honoré Fragonard na obra “O balanço” (1766), assim como exige de quem analisa a obra pictórica entendimento da existência de mais duas figuras masculinas também membros dessa nobreza. Do mesmo modo, para os membros da Ordem dos Frades Menores e seus fiéis, é facilmente reconhecível que a figura de um homem em vestes castanhas com as mãos e marcadas por ferimentos enquanto vê a chegada de outra figura masculina crucificada e com três pares de asas significa que estão vendo a cena de São Francisco recebendo os estigmas do Cristo Seráfico no Monte Alverne. Deixemos claro que não se trata de reconhecer necessariamente movimentos,

Urinus en su libro Illustrium imaginis ex antiquis marmoribus, y en este sentido la usó todavía Bernouilli en 1882” (Sebastián, 1994, p. 52-53).

[14]Sif é a deusa nórdica da fertilidade, da colheita e das habilidades em batalha. Em certo momento foi enganada por Loki, deus da trapaça, da magia e do fogo, que cortou seus cabelos loiros. Diante do desespero de sua esposa, Thor exige que Loki solucione a situação, que foi resolvida quando anões fizeram novos cabelos de ouro.

[15]Samhara Kali é a divindade hindu que personifica o poder destrutivo, é uma das formas da deusa Durga, esposa de Shiva e Mãe Divina, que assume a aparência azul, de aspecto feroz, portando armas, colar de crânios e saia de braços, que, com sua língua, lambe o sangue dos demônios que mata para não permitir que o sangue caia no solo e faça nascer mais demônios.

escolas e linguagens plásticas, está relacionado a saber o quê e o porquê daquela representação.

Santiago Sebastián destaca a existência dos gêneros iconográficos, associando-os aos gêneros literários, ou seja, ao se observar uma representação artística, temos de ter em mente a possibilidade de ser: a figura, a cena, o retrato e o gesto. O primeiro e o segundo são contrapontos, pois na figura observamos um ou mais indivíduos numa situação estática (ausente de ação pré-determinada), enquanto esses mesmos indivíduos são colocados em momentos de ação e movimento na cena, fazendo um recorte cênico de determinada narrativa. Podemos tomar como exemplo as pinturas realizadas por Rafael Sanzio sobre a Virgem, seja como figura na obra “Madonna del Granduca” (1505) ou em cena, quando é inserida no contexto matrimonial da pintura “Casamento da Virgem” (1504).

Figuras 4 e 5 - Madonna del Granduca. Rafael Sanzio, 1505. Galeria Palatina; Casamento da Virgem. Rafael Sanzio, 1504. Pinacoteca de Brera.

Fonte: WIKIPÉDIA. Madonna del Granduca. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Granduca. Acesso em: 15 dez 2022; WIKIPÉDIA. Casamento da Virgem (Rafael). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Casamento_da_Virgem_%28Rafael%29. Acesso em:15 dez 2022.

Ambos os gêneros permitem a escolha de personagens cristãos ou não, seja de natureza divina, sobrenatural, mística, híbrida ou humana, diferenciando-se dos retratos que tem por necessidade o reconhecimento e distinção de suas figuras representadas através de suas características físicas – e as vezes até caricatas. No caso das figuras e das cenas, muitas vezes o reconhecimento de quem está ali pintado é através de atributos e bases narrativas-textuais, enquanto o retrato exige dos observadores conhecerem os aspectos corpóreos que o individualizam, como formato dos olhos, nariz ou boca, cor do cabelo e pele, altura e peso, presença ou ausência de certos traços e marcas (cicatrizes, manchas, deformidades e sinais). O último gênero não parece ser ainda aplicável, pois entende o gesto como algo individualizado, afinal, apesar de cada movimentação corporal receber um valor simbólico particular ao longo da história, ainda sim está incorporado dentro dos três gêneros anteriores. Outro agrupamento realizado por Santiago Sebastián dentro dos gêneros iconográficos é o da representação zoomórficas e fitomórficas. Diferente dos figurativos, aqui o autor não pontua e atribui denominações específicas, apenas destaca a existências de animais e de plantas em diversos contextos visuais, como fábulas, paisagens, naturezas-mortas e ornamentos. Tal conteúdo exige maior reflexão pela clara necessidade de revisão dessa abordagem tipológica das representações.

A Iconologia (*eikonologia*) torna mais complexa a análise do objeto artístico por adentrar em âmbitos simbólicos e alegóricos mais sutis, requerendo certas conexões socioculturais do observador que vão para além do superficial reconhecimento do que está sendo diretamente abordado na obra. Como Erwin Panofsky pontua, a obra de arte é um “sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse ‘algo mais’” (Panofsky, 2007, p. 53). Para Carlos Alberto Santos, esse “algo mais” vai além do entendimento básico da temática abordada na obra de arte e é quando o

> espectador/leitor ou historiador da arte buscam contextualizar as obras, em relação ao meio em que foram produzidas. Quando tentamos interpretar a razão de um artista representar um motivo, e não outro. Quando procuramos decifrar a repetição de um determinado tema em um período específico, em detrimento de outras temáticas. Relacionando a obra investigada com as tendências

> políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais do artista, do momento histórico que o mesmo presenciou ou do país onde viveu (Santos, 2014, p. 22).

O ciclo de análise artística se completa quando observamos todos os aspectos que acercam o objeto artístico até alcançar o oculto, o escondido, o que é deixado de lado, esquecido ou mesmo negado. Como se apertássemos os olhos para ver melhor um pequeno detalhe outrora ignorado e a sugestão de Edwin Panofsky foi um modo de entender ao máximo as camadas simbólicas e comunicativas da obra. Quando abordamos o aspecto pré-iconográfico, temos em conta que o objeto não é apenas um conceito, mas também uma técnica, uma materialidade por onde emerge o pensamento do artista e do encomendante. Esse pensamento é traduzido pelo artífice através de temas, modelos oferecidos como base para entendermos a camada iconográfica do que é dito diretamente na representação. Ao alcançarmos o aspecto iconológico, ligamos a obra aos inúmeros contextos (políticos, econômicos, sociais, culturais, religiosos etc.) e mesmo aos outros objetos artísticos circundantes. Trazendo aqui a reflexão de Carlo Poni e Carlo Ginzburg ao analisar o método micro-histórico, nos damos conta da importância dessa "teia" que envolvem o objeto histórico – e aqui entendemos a obra de arte nessa função científica – através dessa rede de "linhas que convergem para o nome e que dele partem, compondo uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido" (Poni; Ginzburg, 1989, p. 175). Os historiadores abordam as conexões entre indivíduos enquanto sujeitos históricos que estabelecem vínculos e interações essenciais para entender as relações humanas em pequenas dimensões (sociais, políticas ou econômicas; urbanas, rurais ou domiciliares; religiosas ou civis) pouco percebidas no distanciamento entre essas realidades e o historiador que tenta acessá-las. Retornando ao nosso tema dos tetos dos Conventos Franciscanos no Nordeste. Esses olhares pré-iconográficos, iconográficos e iconológicos de Erwin Panofsky e micro-históricos de Carlo Poni e Carlo Ginzburg nos aproximam desses forros pintados, esculpidos, talhados e azulejados com diversos temas que nos ajudam a compreender esse "*Orbis Seraphicus*" tão distante para nós como é o Brasil Colonial. Ainda mais no contexto nordestino, onde a vivências de indivíduos tão específicos e complexos como os membros da Seráfica Ordem dos Frades Menores de São Francisco evidencia as memórias franciscanas no "Novo Mundo".

2 Os Franciscanos no Brasil Colonial

> O Brasil, [...] he o theatro glorioso, em que havemos ver representadas scenas prodigiosas, successos admiráveis, e feitos heroicos, obrados a esforços da graça, e valentias do espirito, por muitos dos Religiosos Menores da Serafica Familia, na Espiritual Conquista desta, como dizíamos, Rica, Deliciosa, e Notavel Porsão de terra (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 3).

A riqueza patrimonial da Ordem dos Frades Menores de São Francisco se estende por todo o Globo, evidenciando todo o seu legado material e espiritual através de suas ações evangelizadoras, educadoras, catequéticas, políticas e sociais. No campo artístico, a Ordem espalhou pelo mundo um amplo acervo que vai desde a arquitetura até o aparato que preenche esses espaços, como pinturas, talhas, esculturas, imagens, azulejos, mobiliários e outros trabalhos em ouro, prata, madeira, pedra e cerâmica. A amplitude do espólio franciscano é o resultado da gloriosa obediência de São Francisco ao pedido de Cristo na igreja de São Damião: “Francisco, vai e repara a minha casa, que como vês está toda a cair” (Boaventura, s.d., p. 17-18). Como semente, a espiritualidade do Santo fez crescer o “*Orbis Seraphicus*” e as consequências desse ramo cristológico pelo mundo são vistas nos registros de frei Apolinário da Conceição. O frade foi o autor da obra “*Primazia Seráfica na Região da América*”, em 1733, e contabilizou a dimensionalidade desse “*Orbis Seraphicus*” na seguinte listagem:

Tabela 3 – Lista de membros, cargos e instituições da Ordem Franciscana feita por frei Apolinário da Conceição.

Membros, cargos e instituições da Ordem Franciscana		**Quantitativo até 1733**
Membros	Ordem Primeira	140.919
	Ordem Segunda	34.310
	Ordem Terceira	Não contabilizado
Províncias no mundo		271
Custódias no mundo		11
Casas no mundo (Conventos, Mosteiros e Hospitais)		9.730
Noviciados		580
Estudos		1.400
Mestres		6.900

Santos	+ 100
Mártires	+ 1.700
Vidas santas (Não canonizados/beatificados)	+ 4.500
Papas	9
Papas da Ordem Primeira	6
Papas da Ordem Terceira	3
Cardeais	65
Patriarcas	30
Arcebispos	380
Bispos	+ 2.000
Prelados Mitrados	112
Eleitores do Império e Arcebispos da Moguncia	04
Legados e Núncios Apostólicos	260
Embaixadores de Príncipes	110
Confessores de Pontífices	20
Confessores de Monarcas	150
Leitores e Pregadores do Sacro Palácio	10 por palácio
Comissário Apostólico	40
Capelão de Príncipes/Monarcas	12
Vigários do Papa	04
Penitenciários Maiores da Santa Igreja Romana	06
Penitenciários Menores	100
Presidentes na Sacra Penitenciária Lateranense	22
Inquisidores Gerais	600
Teólogos (identificados no Concílio de Trento)	58
Vice-Reis (eleitos por monarcas)	06
Escritores	6.000
Imperadores	10
Imperatrizes	20
Reis e Rainhas	55
Príncipes e Princesas	70
Arquiduques e Arquiduquesas	20
Duques	30

Duquesas e seus filhos	125

Fonte: Conceição, 1733, p. 167-172.

O mesmo frade deu prosseguimento pelas Américas, indicando quantos e quais são exatamente as Províncias e Custódias no Novo Mundo. Ao todo, foram contabilizadas nove províncias na “Nova Hespanha” (atuais Américas Central e do Norte), outras sete no “Reyno do Perú” (atual região de língua espanhola da América do Sul) e mais duas no Brasil (atual região de língua portuguesa na América do Sul) (cf. Conceição, 1733, p. 173-178):

Na *Nova Hespanha*:

1. Província do Santo Evangelho;
2. Província de São José de Yucatán;
3. Província de São Pedro e São Paulo de Mechoachão;
4. Província do Santíssimo Nome de Jesus da Guatemala;
5. Província de São Jorge da Nicarágua;
6. Província de São Francisco dos Zacatecas;
7. Província de São Diogo do México;
8. Província de Santiago de Xalisco;
9. Província de Santa Elena da Flórida;

No *Reyno do Perú*:

1. Província dos Doze Apóstolos de Lima;
2. Província de Santa Fé de Granada;
3. Província da Santíssima Trindade do Chile;
4. Província de São Francisco de Quito;
5. Província da Santa Cruz de Caracas;
6. Província de Santo Antônio de Charchas;
7. Província da Assunção da Virgem no Paraguai e Tucuman;

No Brasil:

1. Província de Santo Antônio do Brasil;
2. Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro.

O historiador Antonio Gil Albarracín (2006) conseguiu aprofundar esses dados com as datas de fundação das custódias e províncias na América – apresentados na

tabela 4 –, elaboradas com base nas pesquisas de Pedro Borges Morán (1963) e publicadas na Universidade de Barcelona:

Tabela 4 – Distribuição e organização dos franciscanos Observantes na América.

Província	1º Religioso	Fundação		Supressão
		Custódia	Província	
Santa Cruz de Española	1493	--	1505	1559
Santo Evangelio de México	1519	1523	1534	--
Custodia del Salvador de Tampico	--	--	--	--
Custodia de San Pablo de Nuevo México	1539	1622	--	--
San José de Yucatán	1534	1536	1559	1830 c.
Provincia de San Pedro y San Paolo de Michocán	1625	--	1565	--
Custodia de Santa Catalina de Río Verde	--	1621	--	1645
Santíssimo Nobre de Jesús de Guatemala	1530	1551 c.	1565	1922
San Jorge de Nicarágua	1530	--	1575	1811
Custodia de Santa Catalina de Comayagua de Honduras	1524	1587	--	--
San Diego de México	--	1580	1599	1908
San Francisco de Zavatecas	1548	--	1603	1908
Custodia de San José del Parral	--	--	--	--
Santiago de Jalisco	1525	1565	1606	--
Custodia de San Carlos de Sonora	1767	1783	--	1791
Santa Elena de Florida	1528	1588	1612	1869
Santa Catalina de Río Verde y Tampico	--	--	1645	--
Santa Fe de Bogotá, en Colombia	1509	--	1565	1861/81
Custodia de San Juan Bautista	1509	1549	--	--
San Francisco de Quito, en Ecuador	1534	--	1569	--
Custodia de San Paolo de Quito	1534	1538	--	1569
XII Apótelos, en Peru	1532	1545	1553	--
Custodia de Nª Sª de la Asunción/Nombre de Jesú	1538	1541	--	1612
Custodia de San Jorge	--	1566	--	1612
San Francisco Solano, en Perú	1532	--	1907	--
Sant Antonio de los Charcas, en Bolivia	1532	--	1565/68	--
Asunción de la B. V. María del Río de la Plata, en Argentina	1538	--	1612	--
/Nuestra Señora de la Asunción del Río de la Plata (1863)	--	--	--	--
Santísima Trindad, en Chile	1553	--	1572	--
Siete Gozos, en Chule	--	--	1905	1926

San Antonio, del Brasil	1500	1584	1657	--
Inmaculada Concepción, del Brasil	1500	1659	1675	--

Fonte: Albarracín *apud* Iglesias, 2010, p. 177.

Em 1740, frei Apolinário da Conceição publicou o "Claustro Franciscano", outra obra relevante para esta pesquisa, pois listou todas as fundações dos conventos, hospícios e escolas presentes no território português pelo mundo (conferir apêndice A no segundo volume). Os edifícios foram agrupados nas suas respectivas províncias e custódias:

Tabela 5 – Lista de províncias custódias e seminários presentes no território português colonial.

Data de fundação	Instituição	Localidade	Edifícios
			Masculinos
PROVÍNCIAS			
1417	Província de Portugal	Portugal – Regiões Norte, centro e estremadura (Douro, Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura)	29
1518	Província de Santa Maria da Piedade	Portugal, Espanha e Brasil (Pará)	21
?[16]	Província da Terceira Ordem da Penitência	Portugal – Região Central (Santarém)	17
1532	Província dos Algarves	Portugal – Região Sul (Algarve, entre os rios Tejo e Guadiana)	32
1560	Província de Santa Maria da Arrábida	Portugal – Região central (Arrábida)	22
1568	Província de Santo Antônio de Portugal	Portugal – Região central (Beira Alta)	15
1583	Província de São Tomé Apóstolo	Índia	05
1622	Província da Madre de Deus de Goa	Índia e China	10
1639	Província de São João Evangelista	Portugal – Ilhas atlânticas dos Açores	11
1657	Província de Santo Antônio do Brasil	Brasil – Estados do Nordeste (Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia)	13
1673	Província da Soledade	Portugal e África – Tejo e Ilhas atlânticas de Cabo Verde	20

[16]Frei Apolinário da Conceição é impreciso na datação da fundação da Província da Terceira Ordem da Penitência. O religioso informa que o convento primitivo de onde originou o ramo teria sido fundado entre 1443 e 1444, por religiosos de Castela, na cidade portuguesa de Lamego. No entanto, o cronista reafirma que suas fontes constatam a Província como sendo a terceira a ser fundada, o que colocaria entre 1519 e 1531 (cf. Conceição, 1740, p. 8-11).

1675	Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro	Brasil – Estados do Sudeste (Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo)	13
1705	Província da Conceição de Portugal	Portugal e Brasil – Pará e Maranhão	18
CUSTÓDIAS			
1683	Custódia de Santiago Menor	Portugal – Ilha atlântica da Madeira	04
1716	Custódia da Santíssima Conceição de Nossa Senhora	Portugal - Ilhas atlânticas de São Miguel e de Santa Maria	07
SEMINÁRIO ou RECOLEIÇÃO			
1679	Seminário/Recoleição de Pregadores Apostólicos	Portugal - Algarves	2
		Total	**239**

Fonte: Conceição, 1740, p. 3-23.

A dimensão desse "*Orbis Seraphicus*" foi feita pela perspectiva ibérica, sem considerar os ramos oriundos de outros países europeus. No teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda, está identificada a totalidade desse mundo seráfico (280 províncias e 9730 conventos), cujos dados foram registrados no interior da esfera central do forro: "Em todas as quatro partes do Mundo tem a Religião, ou Orbe Seráfico. Provincias 280 Conventos 9730".

Figura 6 – Pormenor do teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda com o "Orbis Seraphicus".

Fonte: Fotografia do autor.

Estão localizadas no entorno do orbe medalhões com a quantidade de reis (231) e rainhas (191); papas (36), cardeais (64), arcebispos (404), bispos (2211) e inquisidores (579); patriarcas (30), escritores (10558) e veneráveis (891); além de mártires (2500), beatos (915) e santos (89). Apesar da riqueza patrimonial, muitos edifícios sucumbiram a degradação ao longo dos séculos, seja por motivos naturais ou por ação humana, justificando a necessidade de desenvolvimentos investigativos no intuito de preservação de suas memórias. Não sendo exequível tratar da totalidade desse patrimônio, focarmos nos exemplares fundados no Brasil durante o Período Colonial. O conjunto brasileiro é formado por treze conventos pertencentes a Província de Santo Antônio do Brasil, na atual região Nordeste; outros treze estão situados na Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro, na atual região Sudeste; enquanto três mantiveram-se sob domínio das Províncias de Santa Maria da Piedade (apenas um convento) e da Conceição de Portugal (dois conventos), localizados no antigo Estado do Grão-Pará e Maranhão (atuais Regiões do Norte e parte do Nordeste[17]). Os seus processos de fundação, destruição, restauro, abandono e reocupação acompanharam o tumultuado Período Colonial, afinal, a história da Ordem dos Frades Menores está intimamente ligada à História do Brasil. Os seus religiosos estiveram presentes na gênese da presença portuguesa no território brasileiro, acompanharam de perto o apogeu da economia açucareira e mineira, assim como os conflitos e guerras decorridas em todo o litoral. Nessa turbulência político-econômicas, os frades franciscanos, assim como as demais ordens religiosas, atuaram mediando, educando e influenciando os acontecimentos da América portuguesa.

2.1 Os Franciscanos nas colônias portuguesas da América

O princípio da presença franciscana no Brasil coincide com a gênese da ocupação portuguesa no Novo Mundo. Em abril de 1500, o navegador belmontês

[17]O Estado do Grão-Pará e Maranhão foi uma colônia autônoma no território português na América, desvinculado da administração do Estado do Brasil. Surgiu da necessidade de dar conta das demandas político-econômicas no entorno do rio Amazonas, que tem sua origem na Cordilheira dos Andes até a sua foz no Pará, tendo seu princípio como Capitania do Maranhão, em 1534. Em 1621, por decreto real espanhol de Filipe III, se torna uma unidade administrativa autônoma, convertida no Estado do Maranhão – renomeado para Estado do Maranhão e Grão-Pará em 1654. Após a capital ser transferida de São Luís para Belém, a região se consolida como Estado do Grão-Pará e Maranhão, em 1751, e se estendendo até o século XIX, quando é reincorporada definitivamente ao Brasil, em 1823. O antigo Estado do Grão-Pará e Maranhão corresponde aos atuais Estados do Piauí, Maranhão, Pará, Amapá, Amazonas e Roraima.

Pedro Álvares Cabral (1467-1520), que viajava rumo às Índias, aportou em Porto Seguro (Bahia). Entre os membros de sua comitiva, trouxe consigo frei Henrique de Coimbra e outros sete frades menores. No curto espaço de um mês, os religiosos realizaram a Primeira Missa na Terra de Santa Cruz, em 26 de abril de 1500, e afirmaram ter identificado na população nativa a inclinação para a vida cristã e para as cerimônias litúrgicas. Como destaca frei Marcos de Almeida, frei Jaboatão destacou que os "franciscanos parecem ser o alicerce espiritual deste Novo Orbe, pois celebraram a Primeira Missa, anunciaram o Evangelho pela primeira vez, batizaram os gentios e celebraram a Eucaristia com eles" (Almeida, 2012, p. 150, tradução nossa)[18]. No início de maio do mesmo ano, as frotas de Cabral partiram para as Índias e, a contragosto, os religiosos seguiram viagem. Seu desejo de fazer germinar a Fé em Cristo nos nativos fora interrompido prematuramente, mas as sementes de São Francisco encontraram solo fértil e seus ramos cresceram nas terras brasileiras.

A História Seráfica no Brasil se prolonga ao longo dos séculos com momentos de prosperidade e ruína, acompanhando os acontecimentos políticos, econômicos e sociais locais. Sendo a maior parte dos objetos de estudo desta tese situados entre a segunda metade do século XVII e a primeira do século XVIII, o recorte temporal por nós adotado será prioritariamente o Período Colonial. Para melhor compreensão do amplo intervalo de tempo que os frades menores estiveram no Brasil, extraímos dos apontamentos de frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (d. 1760), de frei Venâncio Willeke (d. 1970), de Tania Conceição Iglesias (2010) e de frei Marcos Antônio de Almeida (2012) as bases para construir o esquema a seguir. Trata-se de uma distribuição cronológica que envolve os principais acontecimentos da Ordem Franciscana que se constituem de alguma forma em marcos para a história da Província de Santo Antônio do Brasil.

[18] "*les franciscains apparaissent comme le fondement spirituel de ce Novo Orbe, car ils ont célébré la première messe, annoncé pour la première fois l'évangile, baptisé les Gentils et célébré l'eucharistie avec eux*" (Almeida, 2012, p. 150).

Tabela 6 – Periodização dos principais eventos da Ordem dos Frades Menores no território português

1232-1715	**Período Ibérico**
1232-1392	Entrada da Ordem franciscana na Península Ibérica
1392-1517	Províncias durante a reforma Observante
1517-1715	Período da Província de Santo Antônio de Portugal
1500-1584	**Período pré-custodial do Brasil Colônia**
1500-1549	Presença franciscana no Brasil antes da chegada dos jesuítas
1549-1584	Presença franciscana no Brasil antes da institucionalização
1585-1657	**Período custodial do Brasil Colônia**
1585-1630	Custódia de Santo Antônio do Brasil antes da presença holandesa
1630-1662	Custódia de Santo Antônio do Brasil durante a presença holandesa
1645-1657	Elevação da Custódia de Santo Antônio do Brasil em Província
1657-1889	**Período provincial do Brasil Colônia e Império**
1659-1894	Províncias de Santo Antônio do Brasil
1675-1894	Imaculada Conceição do Rio de Janeiro
1764-1891	Fragilização da Ordem
1894 - Hoje	**Período provincial do Brasil República**
1891-Hoje	Restauração da Ordem
1938-2014	Tombamento dos Conventos Franciscanos

Fonte: Jaboatão, 1858; Conceição, 1740; Iglesias, 2010; Almeida, 2012.

A elaboração do esquema acima não foi feita de maneira engessada ou determinista, o intuito é apontar os momentos históricos como norteadores que prestam auxílio aos leitores na visualização desse longo espaço temporal. Para o nosso objeto de estudo, ressaltemos que os tetos estão situados entre o final do século XVII e o século XVIII, ou seja, o período da Província de Santo Antônio do Brasil. O demarcador temporal é a fase de construção e reconstrução dos conventos após a saída dos holandeses do território brasileiro até a fragilização da administração dos edifícios após o impedimento do ingresso de novos noviços na segunda metade do setecentos. Os tetos aqui em questão fazem parte da construção imagética do discurso favorável à consolidação da identidade local da Província de Santo Antônio

do Brasil, somente possíveis após o longo processo de desvinculação da Província portuguesa.

A Ordem dos Frades Menores está centrada na espiritualidade e na memória do Patriarca São Francisco como uma Árvore Seráfica com muitos ramos espalhados ao redor do Globo. No Período Colonial, a Ordem Primeira agrupava o ramo masculino da Ordem dos Frades Menores Capuchos Observantes (O.F.M.), da Ordem dos Frades Menores Capuchos Conventuais (O.F.M.Conv.) e da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos (O.F.M.Cap.); quanto a linhagem feminina e a leiga, temos a Ordem Segunda de Santa Clara (O.S.C.) e a Ordem Terceira Secular (O.F.S.), anteriormente denominada Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis. A gestão masculina foi formulada numa hierarquia muito bem estruturada e subdividida de acordo com a amplitude administrativa exercida. O "*Orbis Seraphicus*" tem no Governo Geral o gerenciamento a nível mundial, subdividida nos Definitórios que gerem as suas macrorregiões. Estes são compostos pelo conjunto de Províncias, que, por sua vez, integram Custódias e conventos. A gestão custodial centraliza um determinado número de Capelas, Igrejas, Hospícios e Conventos, sendo o guardião destes últimos os responsáveis pela jurisdição das Missões, que são a unidade mínima de congregação dos Frades Menores num determinado local.

O trabalho missionário esteve ancorados nas determinações de São Francisco:

> Consolai-vos, caríssimos, e alegrai-vos no Senhor. Não vos entristeça o facto de serdes poucos; não vos assuste a minha simplicidade e a vossa, porque, conforme o Senhor me revelou, Ele fará de nós uma imensa multidão e nos propagará até aos confins da terra. [...] Ide, caríssimos, dois a dois, por todo o mundo e anunciai aos homens a paz e a penitência para a remissão dos pecados. Sede pacientes nas perseguições, porque o Senhor há-de realizar os seus desígnios e cumprir as suas promessas. Respondei com humildade a quem vos interrogar, abençoai os que vos perseguirem, agradecei aos que vos injuriarem e caluniarem, pois será por meio deles que alcançareis em troca um Reino eterno (Celano, 1229, p. 30-32).

Os frades eram enviados dois a dois pelo mundo para evangelizar, catequizar e combater os hereges e pagãos, prática também identificada no Brasil, como trataremos adiante. As Missões eram realizadas com ao menos dois religiosos desde os Protomártires (primeiras missões franciscanas independentes). Adentravam pelo litoral brasileiro até o Sertão, alcançando aldeamentos de modo a atender aos anseios de conversão dos Gentios do Padroado Régio. A necessidade de conventos para

prover e gerenciar os insumos e os missionários que atendem aos aldeamentos emergiu do crescimento exponencial das Missões. Além de comida e produtos do dia-a-dia, era nos espaços conventuais que se instalavam os frades estrangeiros vindos para catequizar os nativos e para a formação dos noviços. Os edifícios foram estruturados numa complexa rede de indivíduos com funções muito bem estabelecidas e rigidamente cumpridas para atender às demandas locais.

A divisão essencial da vida conventual estava entre os frades clérigos, cuja função está diretamente relacionada às atividades litúrgico-cerimoniais, os irmãos leigos e donatos, que não são ordenados para a vida sacerdotal, mas assumem o hábito franciscano com funções práticas e de serviços básicos. No ministério franciscano, os sacerdotes poderiam assumir as funções de pregação, missionação e/ou confissão, enquanto administram os frades coletores, os comissários da Ordem Terceira e os leitores (ou lentes). Os coletores são responsáveis pela recolha de esmolas, saindo às ruas para cumprirem com uma das práticas essenciais da Ordem, a mendicância. Os lentes são responsáveis pela prática educacional formal dos futuros sacerdotes, enquanto os leitores se ocupavam da formação em Artes, Teologia e Filosofia, e a gestão dos mestres de gramática, dos coristas e dos colegiais. Na base dessa estrutura estão os noviços, membros das famílias com no mínimo quatro gerações de cristãos sem fama de pecado, crime ou dívida (cf. Estatutos, 1709, p. 1-2). Todas essas atividades promovidas no interior dos conventos eram administradas pelo guardião, que obedecia diretamente ao custódio ou provincial, e tinha como vice-superior o presidente.

De acordo com a quantidade de conventos localizados numa determinada região, o conjunto edificado podia ser agrupado numa Custódia ou numa Província, sendo a primeira dependente da segunda. A Província era gerida pelo provincial (ou ministro provincial) e atendia diretamente ao Ministro Geral da Ordem – também denominado como “Superior” ou “Padre Geral” –, que é o cargo máximo dentro da Ordem, sendo responsável pela gestão de todos os ramos franciscanos durante a sua governança. O provincial poderia gerir diretamente os conventos de forma independente ou possuir custódias para assessorar a administração de uma determinada localidades, seja por distância, quantidade de edifícios e religiosos, ou dificuldades especificas. A custódia não tinha autonomia política para tomadas de

decisões, como a eleição de seus custódios e demais cargos administrativos, obedecendo às determinações realizadas em Capítulo, enquanto a eleição dos ministros provinciais era feita pelos próprios membros da Província. Aos definidores gerais era dada a função de mediar a relação entre provinciais e ministros gerais, além de servirem de conselheiros do Padre Geral da Ordem. Os visitadores eram enviados pelo Ministro Geral para averiguar as condições e necessidades da Província ou da Custódia e determinavam o início das celebrações capitulares.

2.1.1 Período pré-custodial

Os primeiros 85 anos que antecedem a fundação da Custódia de Santo Antônio do Brasil foram marcados pelo processo de estabilização da administração portuguesa em sua colônia na América, desde conflitos com indígenas e franceses até a formação das primeiras urbanizações e a introdução da cultura açucareira no litoral brasileiro. Tais aspectos também se refletiram na fundação das Ordens religiosas, que gradualmente assumiram formalmente o trabalho missionário no território[19].

Os Franciscanos passaram por um longo período de instabilidade político-teológica na Europa, fragilizando-os internamente e retardando a fundação de uma custódia no Brasil. As diversas interpretações dos Frades Menores acerca dos princípios de São Francisco geraram a consequente cisão no interior da Ordem. Surgiram os Observantes e os Conventuais que defendiam, respectivamente, a obediência estrita e os apoiadores da flexibilização da Regra Bulada e não Bulada do Seráfico Patriarca, assim como seu testamento. Essa instabilidade interna fragilizou a gestão das atividades dos franciscanos e prejudicou a sua ramificação pelo mundo. Em 1564, ocorreu a consolidação dos dois ramos, sendo parte dos Observantes a Província de Santo Antônio de Portugal e, por conseguinte, a Custódia de Santo Antônio do Brasil.

No Brasil, os primeiros anos do século XVI foram marcados por esporádicas visitas com fins exploratórios e de reconhecimento das suas dimensões territoriais.

[19]Os Jesuítas, em 1549; os Carmelitas, em 1580; os Beneditinos, em 1582 e os Franciscanos, em 1585.

Entre 1501 e 1503, Américo Vespúcio, Gaspar de Lemos e Gonçalo Coelho realizaram viagens pelo litoral brasileiro identificando rios, elevações, praias e vegetações, sendo o pau-brasil a riqueza mais valiosa encontrada naquele momento. Apesar de a madeira e a resina vermelha da árvore serem de "valor inferior às mercadorias orientais, foi de grande interesse para Portugal. Assim, a coroa portuguesa declarou a exploração do pau-brasil um monopólio real, e decretou que só poderia dedicar-se a essa atividade quem obtivesse uma concessão e pagasse um imposto" (D'Agostini *et al.*, 2013, p. 16). Com a ameaça francesa[20] ao monopólio madeireiro, a Coroa decide manter o policiamento da orla brasileira entre 1516 e 1519, feita pelo navegador Cristóvão Jacques, e, em 1521, instala a primeira feitoria em Itamaracá. As feitorias representam o esboço da ocupação e urbanização ao longo do litoral, que viria a ocorrer com a fundação das Capitanias Hereditárias.

Quando o comércio com o Oriente se fragilizou, fez-se necessário dar maior atenção ao Novo Mundo. Com a boa adaptação da cana-de-açúcar ao solo brasileiro, a gramínea asiática passou a liderar a produção econômica mundial do século XVI e as regiões foram subdivididas em possessões de terra oferecidas aos nobres portugueses. As Capitanias Hereditárias se converteram em medidas políticas de contenção das incursões francesas ao território, de controle e domesticação das populações nativas e de melhor gerenciamento das produções comerciais locais. Aspectos que não foram realizados com o sucesso esperado, visto que os capitães donatários encontraram diversos obstáculos para alcançar a razoável estabilidade política e econômica. Parte das Capitanias não chegou a ser ocupada pelos nobres eleitos para os seus governos, e aqueles que assumiram a empreitada de colonizar o Brasil encontraram um mundo desconhecido e difícil de se ajustar aos valores europeus.

Diversas segmentações da Igreja passaram a atuar entre os colonos e os indígenas para auxiliar na contenção das instabilidades políticas e financeiras durante a fixação portuguesa no Brasil. Religiosos, como os Franciscanos, contribuíram tanto para a manutenção quanto para a ampliação da fé e do poder do Estado papal e luso.

[20] A França e a Inglaterra não aceitaram as determinações papais do Tratado de Tordesilhas, confirmado pelo papa Júlio II em 1506, que ofereciam aos reinos ibéricos o monopólio sobre os territórios a descobrir por todo o mundo. O resultado é o financiamento de corsários franceses e ingleses para saquear as cargas de pau-brasil vindas do Brasil.

Entre seus objetivos estava o combate ao paganismo e a domesticação dos gentios, o fortalecimento dos valores e princípios europeus dentro e fora das vilas portuguesas, a mediação das interações entre índios e portugueses, a proteção dos índios aos abusos escravocratas e a demarcação das terras, como bandeiras dos reis católicos (cf. Iglesias, 2010, p. 143). Na carta de Pero Vaz de Caminha, é notificado ao rei D. Manuel I, dentre as diversas informações sobre as terras descobertas, a necessidade de conversão dos gentios, mas, até 1585, essas atividades foram realizadas pelos frades franciscanos de maneira autônoma, esporádica e irregular.

Frei Venâncio Willeke notifica a existência de oito missões independentes dos frades menores no Brasil na primeira metade do século XVI:

Tabela 7 – Missões avulsas franciscanas realizadas entre 1500 e 1583

Datação		Frades	Origem	Nativos	Local
1	1500	Frei Henrique de Coimbra	Portugueses	-	Porto Seguro Bahia
2	d. 1510	Protomártires do Brasil	Portugueses	Tupiniquins	Porto Seguro Bahia
3	c. 1530	Primeiros frades desconhecidos do rio dos Frades	Italianos	-	Porto Seguro Bahia
4	1534	Segundos frades desconhecidos do rio dos Frades	Portugueses	-	São Vicente São Paulo
5	1537	Frei Bernardo de Armenta, frei Alonso Lebron e mais três frades	Espanhóis	Carijós	Mbyaçá Santa Catarina
6	1570	Frei Pedro Palácios	Espanhol	Aimorés	Vila Velha Espírito Santo
7	1577	Frei Álvaro da Purificação	Português	-	Olinda Pernambuco
8	1582	Frades desconhecidos do Calvário	Espanhóis	-	Salvador Bahia
9	1583	Frei Juan Carvajal, Frei Juan de Aponte, Frei Diego de Guiso e Frei Francisco Romano	Espanhóis	-	São Paulo São Paulo

Fonte: Willeke, 1978, p. 15-27.

Com base nos dados acima, frei Venâncio Willeke evidencia que as primeiras atuações missionárias franciscanas ocorreram com pouco patrocínio da Coroa portuguesa, sendo realizadas por religiosos de origens diversas. Nos primeiros casos, não existem nem mesmo registros dos nomes dos frades, sendo distinguidos pela localidade onde se instalaram e as condições de suas mortes. A situação muda com os demais episódios catequéticos, quando o historiador extrai das crônicas franciscanas as memórias desses frades, como Frei Pedro Palácios que optou por encontrar sua penitência na reclusão do Morro da Penha, em Vila Velha (Espírito Santo). Os espanhóis frei Bernardo de Armenta e frei Alonso Lebron aceitaram os seus destinos em Santa Catarina, após sua embarcação rumo ao rio da Prata naufragar, e se instalaram no aldeamento Carijó de Mbyaçá. Os nativos foram reconhecidos pelo padre Manuel da Nóbrega como um dos

> melhores gentios que há nesta costa, aos quais foram, não faz muito tempo, dois frades castelhanos para os ensinar; e tão bem tomaram a sua doutrina que já tinham casas de recolhimento para mulheres, como de freiras, e outra de homens, como de frades. E isto durou muito tempo, até que o demônio levou para lá um navio de bandidos e capturaram bom número deles (Nóbrega *apud* Willeke, 1974, p. 23).

O relato do padre jesuíta exemplifica a dimensionalidade que essas missionações poderiam alcançar. No caso de frei Pedro Palácios, além do seu legado espiritual, sua vida humilde e seu trabalho catequético, também ficou marcado pela construção do Convento de Nossa Senhora da Penha, em Vila Velha. O santuário foi erguido numa elevação rochosa com o apoio popular e fundou um eremitério para si próximo ao edifício. Posteriormente o edifício sofreu reformas e foi ampliado, mas parte da estrutura original se manteve.

A última missão avulsa registrada foi de frei Álvaro da Purificação, cuja atuação no Brasil, apesar de breve, foi de extrema importância para a institucionalização dos franciscanos na colônia. O frade havia aportado em Olinda por conta de eventos meteorológicos ocorridos em sua viagem e passou a atuar junto aos nativos durante o tempo que esteve na capital pernambucana. A irmã terceira D. Maria da Rosa[21]

[21]Pouco se sabe acerca de D. Maria da Rosa, mas o que frei Jaboatão informa é que seria esposa e viúva de Pedro Leitão, apesar de não sabermos qual a fonte de sua renda, mas seriam ricos e desprovidos de herdeiros. Devido à forte relação com ordens religiosas no Brasil, tendo ajudado jesuítas como intérpretes, posteriormente a viúva funda um orfanato feminino em sua propriedade e, em seguida, sede suas terras aos franciscanos. Frei Jaboatão

aproveitou a situação para lhe oferecer a ermida de Nossa Senhora das Neves com o objetivo de fundar um convento no edifício. Os superiores da Ordem negaram o pedido de frei Álvaro da Purificação e, assim como frei Henrique de Coimbra, teve e retornar a Portugal a contragosto. Apesar da frustração inicial, o convite expôs o desejo e a necessidade que se tinha de oficializar a atividade missionária franciscana no Brasil, resultando na futura fundação da Custódia de Santo Antônio do Brasil.

2.1.2 Período custodial

A Ordem Franciscana se estabeleceu no Brasil definitivamente a partir de 1585 em virtude da passagem de frei Álvaro da Purificação por Olinda. O clamor da irmã terceira D. Maria Rosa foi forte o suficiente para gerar nos franciscanos o estímulo necessário para cruzarem o Atlântico, mas o processo levou alguns anos até sua concretização. Como destaca frei Venâncio Willeke, o frade esteve no Brasil a partir de 1577, mas é

> provável que antes de Frei Álvaro da Purificação outros franciscanos passaram por Pernambuco, visto que em Olinda já existia a Ordem Terceira Franciscana Regular, dirigida, muitos anos, por Dona Maria da Rosa. Esta alma apostólica ajudara muito aos jesuítas na catequese, servindo até de intérprete nas confissões dos índios enquanto esses missionários ainda não entendiam o idioma Tobajar. Ultimamente ela mantinha um orfanato no convento de Nossa Senhora das Neves que era da Ordem Terceira (Willeke, 1974, p. 26)

O protagonismo de D. Maria da Rosa evidencia uma figura feminina ativa, socialmente atuante, relevante para a vida de sua comunidade e demonstra a força de uma mulher integrada na espiritualidade franciscana em Pernambuco. A Ordem Terceira já havia consolidado suas raízes antes mesmo da Ordem Primeira e tinha na viúva a imagem decisiva da transformação da realidade local, marcando a história franciscana no Brasil. Afinal, a irmã terceira foi assertiva ao ver a oportunidade na imprevista parada de frei Álvaro da Purificação em Olinda – não sabemos se não

---

afirma que “era Maria da Roza, irmãa Terceira de N. P. S. Francisco, que tornara o habito da Penitencia desta Veneravel Ordem na Capellinha de S. Roque, coma fica dito. Era viuva honesta, exemplar, e rica, e fora casada com Pedro Leitaõ. Morto este, por particular devoçaõ, que tinha á mãy de Deos, e naõ haver herdeiros forçados aos seus bens, edificou em terras proprias huma Capella á Rainha dos Anjos debaixo do seu especioso titulo de Senhora das Neves, com intento de levantar á sombra desta Mãy de Piedade, e dos homens, hum Recolhimento para si, e oulras devotas mulheres, quando naõ houvesse effeito o particular voto seu de fazer doaçaõ de tudo aos Frades Menores, como ella mesmo declara em sua escritura” (Jaboatão, 1858, p. 135).

tentou em outras ocasiões anteriores convencer os Frades Menores a se instalarem na Capitania – de fazer os filhos do Seráfico Patriarca darem a devida atenção às terras pernambucanas. Para assegurar a proposta, D. Maria da Rosa teve o desprendimento de oferecer suas próprias terras e propriedades nos limites da vila de Olinda para servir de habitação aos religiosos. Apesar da força de sua vontade, a carta com o pedido de fundação do convento e receber novos religiosos foi negado pelo Prelado e frei Álvaro da Purificação teve de retornar a Europa.

A situação muda em 13 de março de 1584, quando frei Francisco Gonzaga, Ministro Geral da Ordem Franciscana, realizou um Capítulo Provincial em Lisboa e atendeu ao pedido do governador Jorge de Albuquerque Coelho para fundação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, com sede no convento na referida ermida de D. Maria da Rosa. A aprovação foi favorecida pelo domínio espanhol sobre os territórios portugueses, iniciado em 1581, pois o rei Filipe II (1556-1598) – Filipe I em Portugal (1581-1598) – decidiu incorporar as políticas colonialistas espanholas nas posses lusitanas que herdara, incluindo a participação ativa das ordens franciscanas no Brasil. Na interpretação de Tania Maria Iglesias sobre o posicionamento das duas Coroas, enquanto no “Brasil a Coroa portuguesa tratou em um primeiro momento de conquistar e em um segundo de catequizar, a Coroa espanhola teve a catequese como obrigatoriedade desde o início da conquista” (Iglesias, 2010, p. 319). A autora deixa claro que isso não significa a total ausência da Coroa portuguesa, afinal, o próprio D. Manuel I havia enviado os primeiros frades encontrados no Brasil, mas sim o pouco investimento no aspecto catequético em detrimento do administrativo e militar. Vale ressaltar que os espanhóis optaram pela missionação franciscana nas Américas, enquanto os portugueses deram preferência pelos Jesuítas, diretamente vinculados ao papado. Quando Filipe II assume o controle do Brasil, passou a incorporar na nova jurisdição aqueles que já vinham desempenhando bons trabalhos entre os nativos da América espanhola.

Aprovado em 1585, pelo papa de origem franciscana Sisto V (1585-1590), frei Melchior de Santa Catarina recebeu

> faculdades incomuns para a cura d’almas e a catequese dos silvícolas. Eis alguns privilégios: admitir noviços na colônia, escolher missionários da própria e de outras províncias franciscanas, conferir jurisdição para pregar, ouvir confissões e administrar sacramentos, inclusive o matrimônio, gozar de voz ativa no capítulo provincial, ou

> em própria pessoa ou por um substituto devidamente delegada (Willeke, 1977, p. 41).

O custódio chegou em Olinda no dia 12 de abril de 1585 e identifica cada um dos seus companheiros de viagem:

> Desta Refórma da Provincia de Santo Antonio de Portugal, foraõ escolhidos, e nomeados os Religiosos Fundadores da Custodia do Brasil. Eraõ estes o P. Fr. Melchior de Santa Catharina, e Fr. Francisco de S. Boaventura, nomeados na Patente de Sua Reverendissima; Frey Francisco dos Santos, Fr. Affonso de Santa Maria, e Fr. Manoel da Cruz, Sacerdotes, e Fr. Antonio dos Martyres, Chorista, todos da Refórma da Provincia de Santo Antonio; Fr. Antonio da Ilha, Sacerdote da santa Provincia da Piedade, e Fr. Francisco da Cruz, Religioso Leygo, e Recoleto da Provincia de Portugal (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 126).

Os missionários só puderam ocupar o convento no dia 04 de outubro do mesmo ano. O motivo era a necessidade de reforma do edifício para melhor abarcar as atividades conventuais dos frades menores e a obrigatoriedade de regularização da escrituração das terras. A data definida para o translado dos religiosos para a "casa-mãe de todos os Frades Menores do Brasil" (Willeke, 1977, p. 41) foi na festa do Seráfico Patriarca. Durante os seis meses iniciais, os frades se instalaram em habitações provisórias próximas à Igreja da Misericórdia, e ali instalaram um Oratório. Com a chegada da referida data de transferência, foi realizada procissão com

> hum, e outro povo, o Clero com o seu Reverendo Vigario Geral, o secular com o Senado, e Camera, e mais Nobreza em numeroso concurso na Santa Casa da Misericordia, dahi sahiraõ em huma bem composta, e ordenada Procissaõ, a que presidia, com o Governador da terra, o Vigario Geral, e Padre Custodio, entoado o festivo Cantico do *Te Deum Laudamus*, até o Convento, pela rua direita, que toda estava ornada de arcos triunfaes, e verdes palmas, anunciadoras felices das muitas victorias, que estes novos Conquistadores haviaõ alcançar de commum inimigo (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 146).

Os frades não demoraram a dar início aos seus trabalhos após as solenidades. Os conventos franciscanos tinham funções muito bem definidas, não se tratava apenas de um espaço voltado para a vida religiosa dos frades, os edifícios eram tratados como estandartes da Fé, representações do atendimento do Padroado às necessidades da região e núcleos administrativos das diversas Missões realizadas ao longo dos séculos. Um convento acelerava o processo de tomada de decisão sobre as necessidades das Missões, sem o burocrático e lento regime de envio dos pedidos

à Província Portuguesa, procedimento que poderia levar semanas ou meses para se concretizar. Além disso, era possível acelerar a gestão das esmolas, das comidas e de outros produtos do dia a dia que seriam remetidos aos aldeamentos indígenas com maior brevidade. Afinal, nem todas as Missões ocorriam nas imediações dos núcleos urbanos portugueses e era preciso percorrer longas distâncias para acessar alguns aldeamentos indígenas. O trajeto deveria ser realizado a pé pelos frades que, por obediência as regras seráficas de martírio, não poderiam utilizar meios de transporte – ou não deveriam, tendo em vista que diversas notícias da época evidenciaram frades utilizando cavalos.

As esmolas eram compostas de recursos financeiros e alimentares, como indica frei Jaboatão:

> Por Provizaõ do Rey Filippe I. em Portugal, e a requerimento do Padre Custodio Fr. Melchior, estando ainda em Lisboa, mandou o Catholico Monarcha dar ao Convento de Olinda, para oficiarem as funçoens da Igreja, huma pipa de vinho, duas arrobas de cera lavrada, hum quarto de azeite, e outro de farinha, pago tudo na Alfandega de Pernambuco, passada em 12 de outubro de 1584 (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 177).

O cronista segue notificando que, em 29 de abril de 1620, a provisão se estendeu aos conventos do Recife, de Ipojuca e do Rio de Janeiro, enquanto na Bahia foram cobrados noventa mil reis aos reis católicos, em 24 de novembro de 1640. O governador baiano Francisco Barreto ordenou o pagamento da quantia fosse realizado metade em dinheiro e a outra em açúcar, ao que ainda se queixa de

> serem os Conventos mal satisfeitos, porque lhes davaõ os açucares de menos estimaçaõ, e valia pelos preços taxados, e ás vezes em outras varias drogas de pouco valor, e serventia, e por subido custo, pelo que ordenava se pagasse a dinheiro toda a quantia dos noventa mil reis (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 177).

Frei Jaboatão conclui informando o recebimento de seis pipas de vinho, em 1675, nos Conventos de Olinda e do Recife e, em 1717, o governador de Pernambuco, Manoel de Souza Tavares, isentou os franciscanos de pagar o tributo das suas esmolas quando se tornou obrigatório o pagamento de um cruzado por cada caixa de açúcar.

Outra função gradualmente ampliada dentro dos conventos foi a educacional, tanto para preparar os colonos aspirantes a assumir o hábito castanho quanto as crianças indígenas que facilmente aprendiam os valores cristãos e repassavam o

aprendizado aos pais e à comunidade. O edifício conventual também se adaptou a tais necessidades, construindo mais espaços para abrigar os futuros frades e uma escola no seu terreno, local onde os nativos se mantinham:

> Em 1586, os frades fundaram em Olinda um internato para os índios que, segundo Willeke é chamado pelos autores de Seminário, mas não se tratava de formação para vocação religiosa, visto que na época, durante a regulamentação dos decretos tridentinos, o apostolado foi proibido aos índios e aos negros. Neste educandário, "Além do catecismo da doutrina cristã aprendiam os filhos da selva a ler, escrever, fazer contas, cantar e tocar instrumentos musicais". ([WILLEKE] 1961, p.88) Mas, o trabalho de desenvolvimento cultural educativo dos franciscanos nessas escolas não se limitou, de acordo com a historiografia franciscana, ao ensino de primeiras letras. Nelas também se ensinava gramática, artes e ofícios (Iglesias, 2010, p. 327).

Ao fim de nove anos de administração custodial, frei Melchior de Santa Catarina concluiu seus trabalhos deixando um legado de "5 Casas formaes, dezoito Aldêas, ou Doutrinas de Gentios, a todos saudosos, e edificados, e elle cheyo de merecimentos, credito, e gloria de seu primeiro, e santo Fundador" (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 172). Ao longo de 64 anos da Custódia de Santo Antônio do Brasil, entre 1585 e 1649, a Custódia teve dezessete custódios eleitos:

Tabela 8 – Cronologia das eleições para custódio da Custódia de Santo Antônio do Brasil

Ano da eleição		**Frade eleito**	**Sede**
1º	1584	Frei Melchior de Santa Catarina (*M.R.P.Fr. Melchior de Santa Chatarina*)	Olinda
2º	1593	Frei Leonardo de Jesus (*M.R.P.Fr. Leonardo de Jesus*)	Olinda
3º	1596	Frei Braz de São Jerônimo (*M.R.P.Fr. Braz de S. Jeronymo*)	Olinda
4º	1602	Frei Antônio da Estrela (*M.R.P.Fr. Antonio da Estrella*)	Olinda
5º	1605	Frei Leonardo de Jesus (*M.R.P.Fr. Leonardo de Jesus*) (Segunda vez)	Olinda
6º	1608	Frei Francisco dos Santos (*M.R.P.Fr.* Francisco dos Santos)	Olinda
7º	1614	Frei Vicente do Salvador (*M.R.P.Fr. Vicente do Salvador*)	Olinda
8º	1617	Frei Paulo de Santa Catarina (*M.R.P.Fr. Paulo de Santa Catharina*)	Olinda

9º	1619	Frei Manoel de Cristo (*M.R.P.Fr. Manoel de Christo*)	Olinda
10º	1623	Frei Antônio de Braga (*M.R.P.Fr. Antonio de Braga*)	Olinda
11º	1626	Frei Antônio dos Anjos (*M.R.P.Fr. Antonio dos Anjos*)	Olinda
12º	1629	Frei Simão de Santo Antônio (*M.R.P.Fr. Simaõ de Santo Antonio*)	Olinda
13º	1633	Frei Cosme de São Damião (*M.R.P.Fr. Cosme de S. Damiaõ*)	Olinda
	-	Frei Manoel Batista de Óbidos (*M.R.P.Fr. Manoel Bautista de Obidos*) (Substituto)	Salvador
14º	1637	Frei Manoel de Santa Maria (*M.R.P.Fr. Manoel de Santa Maria*)	Salvador
15º	1642	Frei Francisco das Neves (*M.R.P.Fr. Francisco das Neves*)	Salvador
16º	1646	Frei Bento de Santa Catarina (*M.R.P.Fr. Bento de Santa Chatarina*)	Salvador
17º	1647	Frei Gabriel do Espírito Santo (*M.R.P.Fr. Gabriel do Espirito Santo*)	Salvador

Fonte: Jaboatão, 1858, vol. II, p. 223-239.

Os sucessores de frei Melchior de Santa Catarina continuaram seu trabalho com dedicação. Ao frei Braz de São Jerônimo é atribuído o início do primeiro curso de Artes, instalado no Convento de Olinda em 1596, para a devida formação dos noviços. Já frei Leonardo de Jesus foi responsável pela fundação de novos edifícios e pelas primeiras ampliações dos conventos:

> [...] mas neste tempo augmentou muito as Casas, estendendo as habitaçoens, e accrescentando os edificios, [...] No mesmo anno em que chegou, e na Junta que fez em a Casa de Olinda, foy acceita a fundaçaõ do Convento da Cidade do Rio de Janeiro; tambem nesta mesma se acceitaraõ a de Santo Antonio da Povoaçaõ do Reciffe, e a do mesmo Santo do lugar de Pojuca (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 227).

Outro custódio relevante para esse movimento arquitetônico foi o frei Francisco dos Santos, responsável não apenas por mandar construir ou reformar, como também fez “traçadas pela sua idéa” (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 228) o desenho de alguns edifícios. Segundo Anna Maria Fausto de Carvalho, em nota de rodapé, os conventos delineados pelo frade seriam o de São Francisco de Olinda e o de Santo Antônio de João Pessoa (cf. Carvalho, 2008, p. 22). Os últimos conventos nordestinos

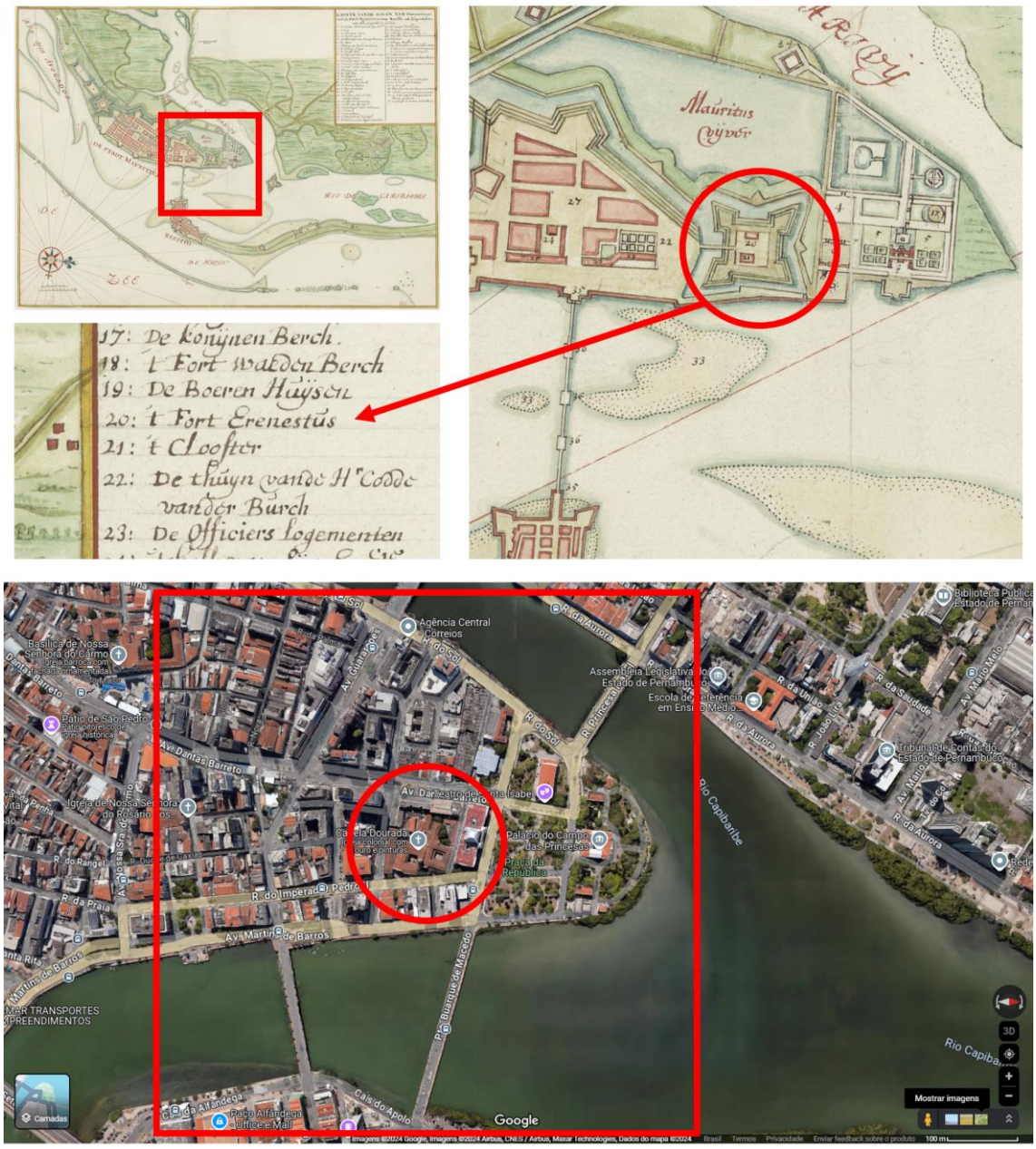
construídos antes da ocupação holandesa foram os Conventos de Santo Antônio de Sirinhaém (Pernambuco) e de Santo Antônio de São Francisco do Conde (Bahia).

Durante cem anos Olinda fez prosperar a economia açucareira até que a intervenção holandesa fizesse cair por terra o seu desenvolvimento a partir das campanhas militares holandesas de 1630. Fundada em 1530, a antiga Vila de Marim foi construída sobre os morros próximos ao rio Beberibe, seguindo as estratégias militares europeias de instalar a urbe nos pontos mais altos e assegurando a plena visibilidade das ameaças na circunscrição. No interior da Capitania foram fundados alguns dos mais antigos e nobilitados edifícios brasileiros, e o motivo era a crescente produção açucareira, que teve em Pernambuco o centro mais bem-sucedido e lucrativo da Colônia. Tamanho sucesso comercial atraiu a atenção holandesa, que via no litoral nordestino um dos pontos vitais de sua estratégia político-econômica contra os domínios ibéricos e favoráveis a Companhia das Índias Ocidentais. Durante o século XVI, a Europa se tornou o campo de guerra entre a Holanda protestante e a Espanha católica. Um dos principais motivos foi a tentativa dos monarcas espanhóis de conter o crescimento do protestantismo ao Norte do Sacro Império Romano-Germânico, levando os príncipes luteranos e calvinistas ao desejo de obterem a sua independência. Em 1581, em paralelo com a anexação de Portugal aos domínios de Filipe II, a Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648) permitiu que a República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos conseguisse se desprender do Sacro Império. A resposta dada por Filipe II foi o impedimento comercial marítimo dos holandeses com Portugal e o fechamento dos portos para o contato neerlandês com a América hispânica e lusa. A Holanda dependia do açúcar brasileiro para realizar o seu refinamento e sua comercialização na Europa, o que foi um golpe duro com contra-ataques mais rígidos. Portugal acabou assumindo as consequências dos conflitos hispânico-neerlandeses e, em 1624, ocorreu o primeiro ataque à colônia portuguesa, em Salvador. A vila era a capital política do Brasil, sede do bispado e da administração colonial e, por dois anos, esteve nas mãos dos holandeses. Apesar da frustrada tentativa de quebrar o controle da economia colonial por meio de Salvador, os inimigos batavos assumiram uma nova estratégia, avançar sobre a principal produtora de açúcar. Capitaneados por Hendrick Corneliszoon Lonk (1568-1634), em 1630, a frota de 67 embarcações desferiu seu golpe decisivo na orla de Olinda, bloqueando seus

portos e invadindo a vila e suas imediações, como o aldeamento do Recife. Ao longo das décadas os invasores se estenderam pelos atuais estados da Paraíba (1634-1635), de Alagoas (1635), do Ceará (1637) e do Maranhão (1641).

O avanço das investidas militares sobre o território gerou impactos negativos para os franciscanos. Essas intervenções afetaram a historiografia sobre o início da Ordem no Brasil no processo de colonização, afinal, muitos edifícios foram abandonados às pressas pelos frades, não havendo tempo para recolher e levar consigo os documentos que se encontravam dentro dos conventos. O que sabemos hoje resulta dos poucos registros presentes nos conventos baianos, onde os religiosos se abrigaram após a fuga, e acessados por membros da Ordem, como frei Jaboatão, durante o Período Colonial. O próprio cronista ressalta a carência documental para desenvolver o “Orbe Seráfico, Novo Brasílico”, prejudicando a sua redação e tornando mais grave a realidade historiográfica atual, cujo distanciamento temporal nos obriga a tratar dos dados a partir de construções dos discursos processados segundo a interpretação e a intencionalidade de quem leu as fontes originais. Do ponto de vista patrimonial, além dos diversos documentos, os conventos foram parcial ou completamente destruídos e saqueados, como o de Olinda, incendiado em 1631 ou o do Recife, convertido no Forte Ernesto. Também conhecido como Forte de Santo Antônio, o *Fort Erenestūs* foi registrado no mapa elaborado pelo cartógrafo holandês Johannes Vingboons (c.1616-1670) e enumerado como o vigésimo edifício na urbe da *Mauritsstad* (Cidade Maurícia). Na aquarela é possível identificar que o convento recebeu uma cerca de quatro pontas e isolada por canais artificiais para garantir a defesa do *Vrijburg*, o Palácio de Friburgo que foi construído pelo conde João Mauricio de Nassau-Siegen (1604-1679) próximo ao convento franciscano.

Figura 7 – Localização do Forte Ernesto no mapa do Recife feito por Johannes Vingboons, em 1665, e demarcação da localização no mapa atual do Recife (Edição nossa).



Fonte: Wikipédia. Forte Ernesto. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_Ernesto. Acesso em: 18 set 2024. Google maps. Disponível em: https://www.google.com/maps/@-8.0621792,-34.8775761,1377a,35y,270h/data=!3m1!1e3?authuser=0&entry=ttu&g_ep=EgoyMDI0MDkxNS4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D. Acesso em: 18 set 2024.

Apesar da perda material e imaterial sentida pela população lusitana local, inclusive entre os franciscanos, a comitiva do conde Mauricio de Nassau, que contava com pintores, arquitetos, cartógrafos, médicos etc., registrou não apenas a biodiversidade e a paisagem local, como também nos forneceu registros visuais dos conventos franciscanos pré-holandeses. É através dessas pinturas e gravuras que o

historiador da arte francês Germain Bazin pode dar início às primeiras reflexões sobre a fase inicial da arquitetura dos franciscanos no Brasil, pautada nos modelos maneiristas portugueses (cf. Bazin, 1983, p. 138-140).

As consequências da atuação holandesa no Nordeste também se converteram em vantagens para o Convento de Salvador e para a região Sudeste do país (cf. Almeida, 2012, p. 167). O período foi benéfico, pois a sede da Custódia de Santo Antônio do Brasil, originalmente no Convento de São Francisco de Olinda, foi transferida para o Convento de São Francisco de Salvador. Os edifícios baianos também serviram de apoio aos frades que conseguiram escapar das vilas atacadas. Parte dos frades se concentraram em zonas estratégicas de resistência portuguesa, auxiliando no cuidado e alento dos feridos e na manutenção da força de vontade no espírito dos combatentes. Outro aspecto positivo desse processo foi o desenvolvimento da Ordem no Sudeste, afinal, com o impedimento do alargamento dos franciscanos no Nordeste, a Custódia deu atenção aos pedidos de novas fundações nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Tal crescimento será essencial para que, algumas décadas afrente, a região tivesse o arcabouço necessário para a existência da Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro.

Olinda se manteve como centro administrativo da Custódia até as ofensivas holandesas prenderem o custódio frei Cosme de São Damião e tentarem envia-lo para Serra Leoa, mas o destino não quis dessa maneira e a embarcação retornou ao Brasil. O conde Maurício de Nassau decidiu por permitir que fosse levado a Salvador, onde encontrou o frei Manoel Batista de Óbidos ocupando seu lugar. O convento da capital baiana passou a ser a nova cabeça da Custódia, enquanto a região do atual Sudeste recebeu maior atenção por parte do custódio frei Francisco das Neves, pois pouco pode fazer pelos conventos no litoral nordestino.

A saída danosa dos holandeses do litoral nordestino, em 1654, permitiu aos franciscanos reparar os estragos provocados por quase duas décadas de intervenções neerlandesas e seus consequentes conflitos. A segunda metade do século XVII foi marcada pelo restauro, pela reforma e pela reconstrução dos conventos sitiados, além da fundação de novos edifícios. Ao mesmo tempo, a Custódia de Santo Antônio do Brasil viveu um período de impasses e transformações políticas.

A Custódia de Santo Antônio do Brasil obteve a independência da administração da Província de Santo Antônio de Portugal após 64 anos e, durante o intervalo de onze anos (1649-1659), se constituiu enquanto custódia independente até ser elevada à categoria de Província. O Breve do papa Inocêncio X, publicado em 14 de agosto de 1647, permitia que a Custódia alcançasse sua autonomia jurídico-administrativa. Segundo Amanda Pricilla Pascoal da Silva Trindade, a Custódia "já possuía em 1647 dezessete conventos, número, este, mais do que necessário, segundo os Estatutos, para a transição" (Trindade, 2017, p. 51), o que não faz sentido quando, na referida data, contabilizavam-se apenas catorze edifícios. Certo é que a dependência com a Província portuguesa retardava as atividades franciscanas no Brasil. Afinal, era necessário a constante autorização provincial para qualquer decisão tomada em solo brasileiro, como a realização de Capítulos e a eleição dos custódios. Frei Marcos de Almeida ainda destaca o problema das distâncias:

> [...] os franciscanos do Brasil argumentam que não deveriam mais contar com "Visitadores" franciscanos de Portugal. Os visitadores deveriam ir a todos os conventos e perguntar aos irmãos sobre a vida conventual e as atividades missionárias. Cabia também a eles verificar todos os livros de contabilidade, do Capítulo conventual e, em geral, tudo que pudesse ter ajudado a medir a fidelidade à Regra Franciscana e aos Estatutos da Província que permitiam regular a vida comunitária. As razões apresentadas pelos procuradores das duas províncias apontam para as grandes distâncias que separavam as respectivas cadeiras e para o cansaço que assim causava aos visitantes estrangeiros[22] (Almeida, 2012, p. 169).

Durante esse período intermediário, cinco frades foram eleitos custódios independentes:

Tabela 9 - Cronologia das eleições para custódio da Custódia de Santo Antônio do Brasil após a independência em relação a Província de Santo Antônio de Portugal

Eleição		Custódio eleito
18	?	Frei Antônio de Santa Clara (M. R. P. Fr. Antonio de Santa Clara) (Renunciou)

[22]"[...] *les franciscains du Brésil argumentent qu'il ne faut plus compter sur les « Visiteurs[22] » franciscains venus du Portugal. Les visiteurs devaient se rendre dans tous les couvents et enquêter auprès des frères sur la vie conventuelle et les activités missionnaires. C'était aussi à eux de vérifier tous les livres de comptabilité, de chapitre conventuel et, d'une façon générale, tout ce qui aurait pu les aider à mesurer la fidélité à la Règle franciscaine et aux Statuts de la province qui permettaient de régler la vie en communauté[22]. Les raisons avancées par les procureurs des deux provinces mettaient en avant les grandes distances qui séparaient leurs sièges respectifs et la fatigue ainsi causée aux visiteurs étrangers*" tradução do autor (Almeida, 2012, p. 169).

	1649	Frei João Batista (M. R. P. Fr. Joaõ Bautista)
19	1650	Frei Sebastião do Espírito Santo (M. R. P. Fr. Sebastiaõ do Espirito Santo)
20	1653	Frei Daniel de São Francisco (M. R. P. Fr. Daniel de S. Francisco)
21	1657	Frei Pantaleão Batista (M. R. P. Fr. Pantaleaõ Bautista)

Fonte: Jaboatão, 1858, Vol. I, p. 240-245.

Após a renúncia de frei Antônio de Santa Clara, em virtude da independência da Custódia de sua Província-mãe, realizou-se o Capítulo de 24 de fevereiro de 1649 no Convento de Salvador. Frei João Batista foi eleito o primeiro custódio e logo tratou de lançar

> algumas determinaçoens, para melhor acerto da economia Regular, e huma destas foy, mandar-se fazer hum livro, em que se escrevessem as eleiçoens, e Actas Capitulares, e que até entaõ naõ havia: com este, e outros cuidados mais, deo principio o P. Custodio ao seo governo (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 240-241).

Observa-se o interesse por parte dos custódios em crescer os ramos do franciscanismo pelo Brasil durante esse período. Frei João Batista determinou a fundação dos Conventos de Santo Antônio da aldeia de São Francisco de Paraguaçu (Bahia) e São Boaventura de Itaboraí (Rio de Janeiro); frei Sebastião do Espírito Santo foi responsável pelo surgimento dos Conventos de Santo Antônio de Cairu (Bahia), de Nossa Senhora da Penha (Espírito Santo) e de São Bernardino de Angra dos Reis (Rio de Janeiro); frei Daniel de São Francisco erigiu apenas o Convento de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém (São Paulo) e frei Pantaleão Batista os Conventos de Nossa Senhora do Amparo de São Sebastião (São Paulo) e do Bom Jesus de São Cristóvão (Sergipe). Destaquemos como a ocupação holandesa no território nordestino impactou a distribuição geográfica da Ordem no Brasil, pois todos os edifícios acima citados estão localizados fora dos domínios neerlandeses, constatando a ampliação e desenvolvimento desses ramos franciscanos no Sudeste.

O período da Custódia independente também foi marcado pelo fim da dominação holandesa no Nordeste, durante o governo do custódio frei Daniel de São Francisco, quando entrou com o Mestre de Campo, João Fernandes Vieira, para tomar a posse da Praça do Recife (cf. Jaboatão, 1858, vol. I, p. 243). Frei Jaboatão enalteceu

sua Ordem ao ressaltar o protagonismo dos franciscanos no triunfo português através da presença do frei Daniel de São Francisco em Recife na ocasião da restauração do domínio português no litoral nordestino.

No dia 24 de agosto de 1657, o papa Alexandre VII lançou o Breve que elevou a Custódia de Santo Antônio do Brasil à categoria de Província. A notícia da confirmação da elevação chegou dois anos depois, após a congregação de 19 de março de 1659, realizada pelo então custódio frei Pantaleão Batista no Convento de São Francisco do Conde (Bahia). Frei Jaboatão informa que os frades eleitos para guardiões de todos os conventos da Custódia não puderam assumir seus cargos em função da ereção da Província, resultando num período temporário de administração conventual com "*Presidentes in capite*" até que se fizesse o primeiro Capítulo da recém fundada Província de Santo Antônio do Brasil, em 05 de novembro de 1659 (cf. Jaboatão, 1858, vol. I, p. 244-245).

2.1.3 Período provincial

A história da Província de Santo Antônio do Brasil, durante o Período Colonial, foi marcada por atribulações político-administrativas. Logo no início, entre a década de 1660 e 1680, a instituição lidou com disputas de poder e constantes deslegitimações das celebrações provinciais. Apesar da relativa estabilidade obtida em 1689, as Medidas Pombalinas passaram a afetar as suas atividades no território português no Ultramar a partir de 1760, incluindo o Brasil. Ao todo, frei Jaboatão lista 29 frades eleitos legalmente e outros 10 irregularmente até a altura da redação do "Orbe Seráfico, Novo Brasílico":

Tabela 10 – Lista de provinciais da Província de Santo Antônio do Brasil até 1755.

Celebrações dos Capítulos		**Provinciais eleitos em Capítulo**
1º	1659	Frei Antônio dos Mártires
2º	1662	Frei Aleixo da Madre de Deus
-	1664	Frei Gerardo dos Santos (Anulado)
	1665	Frei Jacome da Purificação (Intruso -Bahia)

		Frei Bernardo da Encarnação (Pernambuco)[23]
	1667	Frei João da Luz (Anulado)
3º	1670	Frei Jacome da Purificação
-	1670	Frei João do Deserto (Intruso – Pernambuco)
	1672	Frei Daniel de São Francisco (Substituto-Renunciou)
4º	1672	Frei Simão das Chagas
	1673	Frei Simão das Chagas (Anulado)
	1674	Frei Simão das Chagas
-	1677	Frei Pacífico de Jesus (Intruso – apoio de frei Manoel de Évora)
		Frei Domingos da Anunciação (Intruso – apoio de frei Antônio dos Anjos)
-	1678	Frei Simão das Chagas (Provisório)
5º	1681	Frei Miguel das Chagas
6º	1685	Frei Domingos do Loreto
-	1685	Frei Domingos Arcângelo (Intruso - Recife)
7º	1689	Frei Pacífico de Jesus
8º	1692	Frei André de São Boaventura
9º	1695	Frei Jacome da Purificação
10º	1699	Frei José de Santa Catarina
11º	1702	Frei André da Conceição
	1703	Frei José de Santa Catarina (Substituto)
12º	1705	Frei Cosme do Espírito Santo

[23]Frei Bernardo da Encarnação assumiu o cargo de Comissário Provincial em 1665, substituindo Frei Aleixo da Madre de Deus em sua ausência (por se encontrar em Portugal) (cf. Jaboatão, 1858, vol. I, p. 250-251).

13º	1707	Frei Estevão de Santa Maria
14º	1710	Frei Agostinho da Assunção
15º	1714	Frei Cosme do Espírito Santo (Segunda vez)
16º	1717	Frei Gonçalo de Santa Isabel
17º	1719	Frei Hilário da Visitação
18º	1723	Frei Miguel de Santa Catarina
19º	1726	Frei João do Deserto
20º	1729	Frei Hilário da Visitação (Segunda vez)
21º	1732	Frei João da Trindade
22º	1735	Frei João do Pai Eterno
23º	1738	Frei Manuel da Ressurreição
24º	1741	Frei Gervasio do Rosário
25º	1743	Frei Ruperto de Jesus
26º	1746	Frei Manuel da Ressurreição (Segunda vez)
27º	1749	Frei Gervasio do Rosário (Segunda vez)
28º	1752	Frei Manuel de Jesus Maria
29º	1755	Frei Inácio de São Félix
30º	1759?[24]	Frei Antônio de Santa Isabel
31º	1761	Frei Manoel de Jesus
32º	1764	Frei Jacinto de Santa Brígida

Fonte: Jaboatão, 1858, vol. I, p. 245-340.

[24]O último frade eleito provincial que frei Jaboatão registra foi frei Inácio de São Félix, a partir de frei Antônio de Santa Isabel a listagem é extraída dos dados fornecidos pelas Atas de Congregação, compiladas por frei Venâncio Willeke. Como nas Atas não consta a data do Capítulo Provincial, apenas da Congregação, os anos aqui apontados são estimativas com base nos três anos entre a celebração do Capítulo anterior e o seguinte, assim como a habitual Congregação ocorrida no ano seguinte ao Capítulo.

Como referido no capítulo anterior, após a elevação da Província, o frei Aleixo da Madre de Deus celebrou o primeiro Capítulo no Convento de Salvador, em 05 de novembro de 1659. Na ocasião foi eleito o primeiro Ministro Provincial, frei Antônio dos Mártires, além do custódio e dos guardiões dos respectivos conventos brasileiros. Também se determinou a ereção da Custódia de Nossa Senhora da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro, a criação de estatutos provinciais, a reforma do cerimonial e a fundação dos Conventos de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula de Penedo e de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro, ambas no estado de Alagoas. A partir do governo seguinte a situação se complica devido aos conflitos gerados na celebração dos Capítulos Provinciais. Todas as atividades religiosas e administrativas da Província eram devidamente gerenciadas e determinadas nesses Capítulos que ocorriam a cada três anos – com diversas exceções ao longo do tempo. A cerimônia era realizada após o visitador geral percorrer todo o território da Província, investigar as atividades e condições dos conventos e missões e, ao final, promover a celebração. O visitador era enviado pelo ministro geral da Ordem um ano antes do Capítulo, sendo alguém externo à Província avaliada, e era sua responsabilidade convocar e presidir a sessão. A reunião ocorria na Sala do Capítulo de algum convento e era composta pelo referido frade externo, o provincial, seus quatro conselheiros, os definidores, o custódio e os guardiões de cada convento. Os resultados das visitações eram expostos e analisados, resultando na instituição das decisões jurídico-administrativas, como leis, proibições, sanções, fundações e anulações. O Provincial também era eleito nesses Capítulos e era de sua responsabilidade determinar os novos ministros e prelados, definidores, guardiões, leitores etc. Por volta de um ano após eleitos, os frades deveriam realizar a sua Congregação, onde assumiam oficialmente o cargo. Todo esse percurso se faz necessário, pois foi no governo de frei Aleixo da Madre de Deus, iniciado em 1662, que a Província de Santo Antônio do Brasil se tornou palco de disputas internas e o motivo eram as celebrações indevidas de Capítulos na Província. No ano seguinte a sua eleição, o provincial foi convocado pelo rei D. Afonso VI (1656-1683) e os motivos foram transcritos do Termo do monarca pelo frei Jaboatão:

> A 22 dias do mez de Outubro de 1663 neste Convento de nossa Senhora das Neves da Villa de Olinda, estando o Irmaõ Fr. Aleixo da Madre de Deos, Provincial desta Provincia, prezo por ordem de Sua

> Magestade para se embarcar para o Reyno, tendo os Sellos, e governo da Provincia o Irmaõ Fr. Antonio dos Martyres Padre mais digno, convocou os Diffinidores desta Provincia, para se eleger Vigario Provincial, et. [...] Aos vinte e tres dias do mez de Outubro de 1663 neste Convento de nossa Senhora das Neves da Villa de Olinda, fizemos a eleiçaõ de Vigario Provincial, na qual Presidio o Irmaõ Fr. Antonio dos Martyres, e todos os Diffinidores juntos elegeraõ canonicamente Vigario Provincial ao Irmaõ Fr. Gerardo dos Santos, etc. (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 248).

O cargo de visitador provincial era utilizado como substituto do provincial eleito em momentos de sua ausência. Com base nas averiguações do cronista, a questão é que frei Aleixo da Madre de Deus aparentemente não foi convocado pelo monarca português para receber punições, mas para questões diplomáticas e políticas de recebimento de favores. No Brasil, frei Gerardo dos Santos realizou, em 19 de abril de 1664, novo Capítulo no Convento de Olinda e se colocou como novo provincial, elegendo novos prelados para os conventos. Com apoio real, frei Aleixo da Madre de Deus retorna a Pernambuco e determina a nulidade dos cargos definidos em Capítulo ilegítimo, a prisão e a excomunhão dos envolvidos na irregular eleição (frei Gerardo dos Santos – chamado provincial Intruso –, frei João da Natividade e frei Sebastião do Espírito Santo). O conflito entre os dois provinciais abriu uma fissura na Província, tendo, de um lado, os apoiadores de frei Aleixo, e do outro, os defensores do caso de frei Gerardo, com as respectivas sedes localizadas nos Convento de Olinda e de Salvador. Após a querela, o resultado foi a realização de novo Capítulo para definição dos prelados em 03 de outubro de 1665, sendo frei Bernardo da Encarnação eleito como Provincial pernambucano. Do lado baiano, surge o novo provincial intruso para se contrapor, frei Jacome da Purificação, com o apoio do governador da Bahia, o Conde de Óbidos. Cinco anos depois, o mesmo intruso foi eleito de forma legítima, em 22 de novembro de 1670. Ao observar a listagem dos provinciais, é possível identificar a eleição do frei João da Luz, no dia 24 de agosto de 1667, legitimado pelo papa Clemente IX, mas, após os Juízes Canônicos constatarem que todas as “solemnidades, que dispoem o Direito e determinaõ as Leys da Ordem, para a sua validade, o julgaraõ por nullo” (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 259). O referido papa reconheceu a inadequação da eleição de frei João da Luz e oficializou o cargo de frei Jacome da Purificação com a devida aprovação do Ministro Geral e do Pontífice. Por ser da facção baiana, os pernambucanos não aceitaram o novo provincial e, em 08

de dezembro de 1670, elegeram frei João do Deserto num Capítulo celebrado no Convento de Olinda. O provincial pernambucano foi considerado intruso e, dez meses depois, aceitou renunciar após acordos entre os dois partidos.

Após a morte do frei Jacome da Purificação, em 1672, frei Daniel de São Francisco renunciou ao direito de substituir o falecido provincial. Em 03 de abril de 1672, frei Simão das Chagas assumiu a função de ministro, mas ocorreu a sua anulação e posterior reintrodução ao cargo. O Padre Geral da Ordem, frei Francesco Maria Rini, invalidou a celebração do Capítulo Provincial realizado pelo visitador frei Antônio de Santa Clara[25] e enviou o visitador frei Luiz da Ressurreição para anular a eleição, em 06 de abril de 1673. O mesmo visitador providenciou o novo Capítulo, em 15 de agosto de 1674, onde foi oficializada devidamente a eleição do frei Simão das Chagas.

Em carta transcrita por frei Jaboatão, escrita por um cardeal não identificado, fica claro a dificuldade em manter o controle sobre as atividades intercontinentais:

> Eminentíssimo e Reverendíssimo Sr. A Província de S. Antônio do Brasil dos Menores Observantes Reformados de São Francisco humildemente expõe a EE. V.V. Que está distante dos Superiores Gerais da Ordem a mais de quatro mil milhas e todo por mar com grandes perigos para Juzehi, e muitos outros infortúnios que costumam acontecer por mar, e sendo necessário, conforme o uso da Religião de andar a busca o Comissário Visitador nomeado pelo Superior para visitar a dita Província, e como muitas vezes acontece, muitos inconvenientes por perda da embarcação, ou das desgraças do mar, a dita Província não chega em tempo, ou quando for perdido com prejuízo notável da referida Província (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 293, tradução nossa) [26].

O que os cardeais colocam em questão é como muitos dos problemas se devem ao moroso processo de envio de visitadores às Províncias distantes, o que prejudicava as celebrações dos Capítulos. Os referidos religiosos indicaram a necessidade da escolha de um visitador entre os frades da Província, sendo preciso

[25]Pelo que descreve frei Jaboatão, o período em que frei Antônio de Santa Clara realizou o Capítulo Provincial ultrapassa o tempo de validade de suas atividades como Comissário e Visitador Geral (cf. Jaboatão, 1858, vol. I, p. 292).

[26]"*Eminentissimi e Reverendissimi Sig. La Provincia di S. Antonio del Brasile de Minori Observanti Riformati di S. Francisco humilmente espone all'EE. VV. Qual mente essendo distante dalli Superiori Generali dell'Ordine piu di quatro mille miglia e tuto par mare con grandissimo pericoli de Juzehi, et altre molte disgracie che sogliono accadere per mare, et essendo necessario, conforme al uzo de la Religione d'andare a buscare il Comissario Visitatori nominato dal Superior por visitare la detta Provincia, e come molte volte succedono molti inconvenienti per mancamento d'imbarcatione, ó delle disgratie del mare il detta Provincia non arriva a tempo, ó qual che volta si perde con detrimento notabile de la sudetta Provincia*" (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 293).

que tenha assumido funções relevantes, como antigo provincial, custódio, guardião, definidor ou leitor. Essa necessidade surge de outra atribulação política protagonizada pelo visitador frei Manoel de Évora Carreira. Em 09 de fevereiro de 1675, frei Simão das Chagas realizou um novo Capítulo, mas logo frei Manoel de Évora considerou inválida a celebração e anulou a nomeação de diversos guardiões. O frade não admitiu as decisões tomadas sem a presença de visitador enviado de fora. Em 16 de janeiro de 1677, foram realizados dois Capítulos, um no Convento Franciscano de Olinda, pelo referido visitador, e outro no Convento de Nossa Senhora do Carmo, pelo frei Antônio dos Anjos, um dos definidores que fugiu da perseguição de frei Manoel de Évora, se protegendo entre os frades carmelitas. Foram eleitos os provinciais intrusos frei Pacífico de Jesus e o provincial canônico frei Domingos da Anunciação, respectivamente. A situação se resolveu quando o Ministro Geral da Ordem, frei Jose Ximenes Samaniego – representado na pintura de quadratura do teto da portaria do Convento de Salvador, como será visto no penúltimo capítulo deste trabalho –, enviou provisão onde atribuía ao ex-provincial frei Simão das Chagas que reassumisse o cargo e desfizesse as decisões tomadas pelo polêmico visitador. Também se descobriu nessa altura que frei Manoel de Évora havia sido excomungado pouco antes de sua viagem ao Brasil e, por questões geográficas, não teve tempo de assumir a penalidade. Nessas circunstâncias, frei Simão das Chagas se manteve na função de provincial provisório, e, em 13 de dezembro de 1681, a Província de Santo Antônio do Brasil teve a definitiva estabilização com a eleição válida de frei Miguel das Chagas para o cargo.

Não é de se surpreender que em meio às conturbações e prejuízos políticos no interior da Província de Santo Antônio do Brasil emergisse o desejo dos religiosos do Sudeste de se desvincular de tamanha degeneração da instituição brasileira. Aspecto observado nos relatos de frei Jaboatão sobre os conflitos acima referidos, pois em nenhum momento os frades do Sudeste se envolveram, tornando-se uma disputa isolada entre as facções nordestinas de Pernambuco e da Bahia. Em 15 de julho de 1675, o papa Clemente X autoriza, por meio do breve *Pastoralis Officii*, a elevação da Custódia da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro em Província. O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro se tornou a sua sede, administrando os conventos

do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo, e os hospícios e missões, que se estendiam até o Uruguai (cf. Iglesias, 2010, p. 313).

A Província de Santo Antônio do Brasil manteve-se estável e sólida por mais de sete décadas após a eleição de frei Pacífico de Jesus como novo provincial. Nesse longo período, frei Jaboatão pouco registro faz dos feitos administrativos desses ministros, sendo necessário realizar o cruzamento dos dados com acontecimentos relevantes da vida franciscana no Brasil Colonial abordados em outras fontes. Em 14 de fevereiro de 1705, o Capítulo que celebrou a eleição de frei Cosme do Espírito Santo para provincial também marcou o princípio da formalização dos regulamentos das atividades Seráficas no Brasil Colonial, sendo aceitos os Estatutos da Província, que vinham sendo elaborados ao longo dos anos. No Convento de São Francisco do Conde, frei Estevão de Santa Maria foi incumbido da função de provincial, e na mesma ocasião os Estatutos foram novamente aceitos, sendo compilados pelo frei Gonçalo de Santa Isabel e publicados em 1709. Os “Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil” catalisam, formalizam e orientam todas as atividades jurídico-administrativas do ramo brasileiro: as eleições de provinciais, custódios, guardiões, mestres e lentes; a adequação da formação educacional-eclesiástica dos noviços, além dos critérios de aprovação e ingresso dos futuros frades, além da quantidade que cada convento poderia ter; as diretrizes para a prática missionária; os compromissos e deveres da vida religiosa ou as penalidades para os infratores, pecadores e criminosos que se aproveitam da posição de franciscanos. Outro conjunto de regulamentações com participação dos Frades Menores ocorreu através do frei Agostinho da Assunção que

> Foy hum dos Padres, e Theologos das Juntas, e Sessoens, que celebrou o Illustrissimo, e Reverendissimo Arcebispo Metropolitano do Brasil D. Sebastiaõ Monteiro de Vide, quando formou a nova, e primeira Constituiçaõ do seu Arcebispado, e mais sufragâneos, e nella instituido Examinador Synodal (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 331-332).

Em paralelo aos Estatutos da Província, surge, em 12 de junho de 1707, as “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia” promulgadas pelo bispo D. Sebastião Monteiro de Vide (1643-1722). Logo de início o referido bispo informa que

> reconhecendo Nós o quanto importão as Leis Diocesanas para o bom governo do Arcebispado, direcção dos costumes, extirpação dos vicios, e abusos, moderação dos crimes, e recta administração da

> Justiça, depois de havermos tomado posse deste Arcebispado em 22 de Maio de 1702, e visitado pessoalmente todas as Parochias delle, e cuidando a grande obrigação, com que devemos (quanto em Nós for) procurar o aproveitamento espiritual, e temporal, e a quietação de nossos subditos, fizemos diligencia pelas Constituições, por onde o Arcebispado se governava [...] E parecendo-nos em tudo conformes aos Sagrados Canones, Decretos do Sagrado Concilio Tridentino, Constituições Apostolicas, e as que convem ao serviço de Deos nosso Senhor, salvação das almas de nossos Diocesanos, bom governo espiritual da Igreja, e observancia da Justiça, resolvemos mandal-as imprimir, e publicar [...] e ao nosso Provisor, Vigario Geral, Desembargadores, Visitadores, e Vigarios da Comarca, e da Vara, e a todos os mais Ministros de nossa Justiça Ecclesiastica, as fação inteiramente cumprir, e guardar, como nellas se contêm, e por ellas julguem, e determinem as causas, e se governem em toda a administração da Justiça (Vide, 1707, s.p.).

Divididas em cinco livros, as Constituições abordam como realizar os 1. Sacramentos e as 2. missas – além da questão dos dízimos –, as 3. condutas e práticas dos clérigos e demais cargos da Igreja e os 4. direitos canônicos dos membros da Igreja, das orientações para a construção de edifícios e práticas funerárias, além de tratar dos 5. crimes e pecados e suas respectivas punições. O próprio D. Sebastião Monteiro de Vide deixa claro que elaborou essas regulamentações com base naquelas importadas de Portugal, mas revogou qualquer lei, determinação ou decisões capitulares ocorridas antes de sua publicação, sendo apenas válidos os registros das Constituições de sua autoria.

A existência tanto dos Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil quanto das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia é reflexos da fragilização da Igreja e da futura decadência dos Frades Menores no Brasil Colonial. Bruno Kawai Souto Maior de Melo aponta que, na primeira metade do século XVIII, são registradas diversas notícias de delitos cometidos pelos franciscanos. Logo no primeiro parágrafo de seu artigo “Reforma e Reformadores na Província de Santo Antônio do Brasil em meados dos setecentos: o caso dos transitados” (2013), o historiador aborda o relato do capitão-mor da Capitania da Paraíba, Pedro Monteiro Macedo, sobre como os frades franciscanos, além de “não honrarem seu hábito, viviam todos com concubinas e escandalosamente, portando pistolas, facas, alguns com cavalos de regalo, em que montam com botas e esporas de prata, outros com currais de gado para criação” (Melo, 2013, p. 1). Amanda Trindade reforça esse comportamento por parte dos frades

menores ao mencionar a carta do bispo de Pernambuco, D. Fr. Luís de Santa Tereza, enviada ao rei D. João V:

> Em carta encaminhada ao Rei D. João V, no dia 1 de abril de 1743, o Bispo relata o comportamento "desvirtuoso" de muitos frades, dando certa ênfase aos que usavam o hábito pardo, forma de se referir aos franciscanos, que transitavam pelo sertão, cerca de duzentas a trezentas léguas das vilas. Essa distância, ao que tudo indica, seria estratégica pois, por se tratar de partes remotas de difícil vigilância do Bispo e párocos, ficariam isentos de medidas repressoras. Em seu relato, afirmava ainda que os frades andavam recolhendo esmolas e realizando sacramentos em benefício próprio (Trindade, 2017, p. 125).

O excesso de frades nos espaços conventuais se somava ao problema comportamental, pois ultrapassava as exigências dos Estatutos de conter no máximo 236 religiosos na Província, que chegou a contabilizar mais de 570 em 1728. Como resultado, desde "1717, quando Frei Jaboatão entrou na Ordem, os franciscanos viveram uma época de prosperidade manifestada pelo aumento do quadro de funcionários que levou a província a construir novos conventos" (Almeida, 2012, p. 173 – tradução nossa) [27]. A solução encontrada foi o uso do recurso dos "transitados", religiosos de uma determinada Ordem regular que eram permitidos de se tornarem membros de outra Ordem com bons motivos para a transitação. Apesar de ser a alternativa viável para a diminuição da quantidade de frades franciscanos na Província, a medida se converteu em outro problema. Muitos religiosos passavam para outras Ordens de difícil controle do Padroado português, como a Ordem de São Bento e de *Sancti Spiritus* de França. A questão é que esses ditos "frades traidores" permaneciam nos conventos onde sempre estiveram ou adentravam pelo Sertão cometendo pecados e crimes contra a Igreja e prejudicando as dinâmicas conventuais. Através do breve do papa Bento XIV, de 1745, foi possível determinar a saída desses clérigos sem conventualidade para os reinos onde estão situadas as Ordens que os acolheram, como a França. O resultado foi a difícil busca dos religiosos em zonas remotas e de difícil acesso, longe do aparato repressivo dos agentes da Igreja e do Estado. Segundo Bruno de Melo, foram registrados cerca de 66 transitados entre 1744 e 1797 (cf. Melo, 2013, p. 8-9).

---

[27] "*1717, quand Frère Jaboatão rentre dans l'Ordre, les franciscains vivent une ère de prospérité se manifestant par une augmentation de l'effectif qui va ensuite amener la province à construire de nouveaux couvents*" (Almeida, 2012, p. 173).

O impacto negativo do quantitativo de frades na Província de Santo Antônio do Brasil também alimentou o discurso regalista[28] português. Amanda Pricilla Pascoal da Silva Trindade, em sua dissertação “Os frades de Santo Antônio do Brasil: ação missionária e crise da Ordem Franciscana na Capitania de Pernambuco e suas anexas – século XVIII” (2017), esclarece como a autonomia das Ordens religiosas contribuiu para o surgimento de argumentos para invalidar as atividades franciscanas. Os monarcas portugueses e bispos brasileiros criticaram a consequente obstrução das regulamentações institucionais e dos valores espirituais franciscanos. A influência do desejo renovador e modernizante do Iluminismo na Europa estimulou nos Estados Monárquicos a busca pela maior autonomia em relação a Igreja, e assim o

> Estado Português assumiu uma postura, em meados do século XVIII, com traços marcados por um “despotismo esclarecido”, que tinha por intuito: priorizar a secularização no Estado, investir em uma centralização estatal e estimular o desenvolvimento econômico, assim como os demais Estados da Europa (Trindade, 2017, p. 119).

O princípio dessa postura está no governo do rei D. João V (1706-1750) e se estendeu até o de D. Maria I (1777-1816), confluindo para a fase final do Período Colonial no Brasil. Ao seu lado estavam os bispos, definidos como “representantes da Igreja e ao mesmo tempo ‘agentes políticos’, pois na medida que eram nomeados pelo monarca para auxiliarem na implementação da ordem, principalmente nas colônias, com base nos preceitos cristãos, disciplinavam os súditos e reforçavam a autoridade régia” (Trindade, 2017, p. 122). Segundo a historiadora, é nesse contexto que as ideias de supremacia do Estado sobre a Igreja do Marquês de Pombal despontam como modelo defendido e apoiado pela Coroa portuguesa.

Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), também conhecido como Conde de Oeiras ou Marquês de Pombal, foi um nobre lisboeta que, durante o governo de D. João V, atuou como embaixador na Inglaterra e na Áustria. Durante esse período, sua visão política será influenciada pelo contato com comportamentos governamentais diferentes da realidade portuguesa e com o florescente pensamento iluminista. Com a coroação de D. José I (1750-1777), veio a sua ascensão ao cargo de Secretário de Estado dos Negócios Interiores do Reino, em 1755. De modo geral, o Marquês passou a se comportar como primeiro-ministro do monarca, apoiando as

[28]Política de enfraquecimento do poder da Nobreza e do Clero em detrimento do poder monárquico.

suas decisões administrativas, gradualmente mais agressivas nos diversos âmbitos sociais. Na percepção do Marquês de Pombal, os problemas do Estado Português seriam solucionados reforçando a figura do Monarca, assegurando seu poder sobre as estruturas sociais, com favorecimento ao mercantilismo. Sua gestão do território ultramarino português cresceu à medida que sua influência sobre D. José I aumentava. Dentre suas determinações, procurou fortalecer a economia portuguesa e enfraquecer a influência da Nobreza e do Clero. Tal situação levou, em 03 de setembro de 1759, a decisão de expulsar os Jesuítas dos territórios portugueses e o confisco de todo o patrimônio da Companhia de Jesus, enquanto transferia para o Estado as atividades educacionais antes ministradas pelas ordens religiosas. A questão estava na autonomia dos Jesuítas dentro do Estado Português, catalisando a imagem da interferência da Igreja sobre as decisões políticas lusas. A consequência desse embate foi o impedimento da atuação catequética nas colônias e o desmantelamento das estruturas monásticas. Como destaca frei Marcos de Almeida:

> Foram os anos mais delicados da história da Igreja no Brasil: a perseguição (1755) e a expulsão dos jesuítas (1759-1761); controle sobre as ordens e sobre a Igreja; as aldeias passando gradativamente para o clero secular, passando então a cidades ou paróquias, os índios não estando mais sujeitos a elas, etc. (Almeida, 2012, p. 174, tradução nossa) [29].

Uma das medidas do Marquês de Pombal foi utilizar o Padroado Régio, que colocava sob responsabilidade do rei português a gestão das atividades cristãs no seu território, como recurso para deixar sob a supervisão do clero secular o que antes era responsabilidade das ordens religiosas. Apesar de os franciscanos também se submeterem ao Padroado, sua autonomia sobre as Missões era suficiente para enfraquecer o poder real, enquanto as hierarquias seculares atendiam melhor aos interesses monárquicos. Outra consequência, segundo Amanda Trindade, foi a proibição da Província de Santo Antônio do Brasil, em 30 de janeiro de 1764, de admitir novos noviços e assim

> o número de franciscanos na Província diminui significativamente, na medida em que, com o passar dos anos, os frades atuantes iam envelhecendo e morrendo, desse modo sem um corpo de religiosos

[29] "*Ce sont les années les plus délicates de toute l'histoire de l'Église au Brésil : la persécution (1755) et l'expulsion des jésuites (1759-1761) ; le contrôle exercé sur les ordres et sur l'Église ; les aldeias passant progressivement au clergé séculier, puis devenant des villes ou des paroisses, les Indiens ne leur étant donc plus assujettis, etc*." (Almeida, 2012, p. 174).

> para repor a necessidade da demanda, a Ordem Franciscana em Pernambuco perderia espaço e força de atuação (Trindade, 2017, p. 128).

Com a morte de D. José I, em 1777, a coroa passou para a sua mãe, D. Maria I. Mesmo com a destituição dos cargos do Marquês de Pombal pela rainha e o fim do Período Pombalino, para os franciscanos esse momento não refletiu a melhora na sua situação colonial. Com base nas Constituições bispais, a monarca determinou severas limitações no quantitativo de frades residentes nas Províncias e, mesmo com muitas súplicas, o número de noviços se mantinha baixo. Amanda Trindade ainda ressalta como o quantitativo de religiosos em idade avançada se mantinha superior ao de jovens, refletindo numa incapacidade de reposição do número de membros da Província. A situação foi se agravando ao longo das décadas até que, em 1863, faleceu o último frade, frei Antônio da Trindade, na Missão de Saí (Pernambuco) (cf. Willeke, 1977, p. 88). Mas depois de tantas dificuldades, conflitos, ascensão e decadência, prosperidade e ruína, em meio aos escombros desse passado colonial, no final do século XIX, a Província de Santo Antônio do Brasil viu desabrochar uma nova esperança:

> [...] a queda da monarquia, que se deu em 15 de novembro de 1889, a partir de então a atitude do governo mudou em relação às ordens e congregações religiosas. Em 1891, com o estabelecimento da separação entre Estado e Igreja Católica, ocorreu a plena liberdade de organização e ação das denominações religiosas. Nesse contexto, a pedido da Santa Sé, os frades franciscanos da província alemã da Saxônia vieram para o Brasil para dar continuidade ao trabalho missionário, envolvendo atividades escolares e de imprensa (Toledo; Barboza, 2020, p. 7).

É nesse momento que os frades alemães reocuparam os espaços conventuais, e buscaram restaurar a memória do passado franciscano colonial brasileiro, seja nos seus edifícios, nas suas práticas missionárias, pedagógicas e sacerdotais ou no trabalho historiográfico realizado por autores como frei Samuel Tetteroo, frei Dagoberto Romag, frei Basílio Röwer e frei Venâncio Willeke. Esses frades representam o recomeço do estudo sobre a Ordem no Brasil, estagnada desde frei Jaboatão, quando escreveu seu “Orbe Seráfico, Novo Brasílico” nas décadas de 1750 e 1760.

2.1.4 Período de restauração no século XX

As Províncias de Santo Antônio do Brasil e da Imaculada Conceição passaram por um período de mais de cem anos de abandono, descaso e degradação. No final do século XIX, frades franciscanos originários da Alemanha vieram ao Brasil e reiniciaram as atividades da Ordem, inclusive restaurando e reocupando os conventos que estivessem em condições. Mesmo passados tantos reinados desde o fim da influência pombalina sobre o governo português, os conventos franciscanos mantiveram-se em grande parte abandonados ou ocupados por poucos frades idosos remanescentes. O último edifício habitado foi o Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, onde vivia o frei João do Amor Divino Costa.

A partir da década de 1890, inicia-se o período denominado “Restauração”, momento em que as Ordens religiosas passam a retomar suas atividades em território brasileiro, dentre elas os Frades Menores. Em 23 de maio de 1891, frei Amando Bahlman, frei Xisto Meiwes, frei Humberto Themans e frei Maurício Schmalor partiram da Província de Santa Cruz da Saxônia, na Alemanha, para a o Brasil. Segundo os relatos de viagem de frei Humberto Themans, já havia o interesse pela reocupação do território desde 1880, mas a sua aprovação veio apenas em 1889. Seu destino final, Colônia Teresópolis – povoado próximo a Florianópolis –, foi alcançado em 10 de julho de 1891 e, segundo o frade, a escolha pelo estado de Santa Catarina se deveu ao clima da Região Sul. A localidade apresenta temperaturas mais próximas do Alemanha em comparação ao clima da Bahia, onde estava instala originalmente a Província de Santo Antônio do Brasil: “Como não era prudente ficarmos no calor do Norte, na Bahia, decidiu-se primeiramente viajar para o Sul, de clima moderado, em Santa Catarina, para nos aclimatarmos” (Themans *apud* Medella, 2011).

Em Colônia Teresópolis, os franciscanos ocuparam a antiga igreja paroquial de Santa Tereza (1874), e, após reforma e ampliação, foi concluído o convento, em 1896. Em maio de 1900, os frades foram transferidos para Santo Amaro de Cubatão (atualmente chamada de Imperatriz), onde ergueram novo convento. Segundo Toni Jochem, essa transferência ocorreu após a deliberação do Conselho Persbiterial, ocorrido na Bahia (1893), quando o

> Pe. Frei Irineu Bierbaum, então Comissário Provincial da Saxônia, na Alemanha, ‘para deliberar da ocupação de lugares ou de seu abandono, tanto na Província de Santo Antônio como no Estado de Santa Catarina’, pois o Pe. Frei Bierbaum considerava ‘arrematada tolice construir casas no Sul, quando no Norte existiam conventos grandes, belos e vazios’ (Jochem, 2011, p. 5).

A decisão do padre evidencia o estado em que se encontravam os conventos e o reconhecimento do valor patrimonial desses edifícios já existentes. Por um lado, a ocupação dos franciscanos alemães contribuiu para a restauração e manutenção desses espaços conventuais, como também permitiu a ampliação de sua área de atuação. Ou seja, ao alcançarem regiões ausentes de missionação franciscana, não apenas preservaram os antigos conventos do Nordeste e Sudeste como também ampliaram o patrimônio material e imaterial da Ordem na Região Sul. Segundo Paula Ferreira, Ana Casimiro e Alvaci da Luz, os frades alemães passaram a adotar uma política educacional pautada numa disciplina rígida, característica da formação germânica, preparando os noviços para a vida intelectual dos frades clérigos e do trabalho físico de frade leigos. Aos leigos era atribuído os princípios de suportar a realidade que vivem, renunciar a própria vontade perante as ordens dos superiores e trabalhar para a reconstrução das obras franciscanas. Mas, na realidade, para “manter ‘materialmente’ a vida dos religiosos os clérigos dependiam da força de trabalho dos irmãos mais simples e conseguiam isso mantendo tal ideologia subjetiva de que iriam ‘trabalhar para Deus’” (Ferreira; Casimiro; Luz, 2022, p. 2861). Os autores constatam que, do ponto de vista político interno da instituição, frades leigos e frades clérigos viviam em realidades distintas e segregacionistas, colocando os primeiros em estado contínuo de submissão em relação aos segundos.

Outro aspecto a ser apontado é o reconhecimento do papel dos frades alemães na restauração da formação intelectual dos franciscanos no Brasil, que se ampliou tanto nos conventos quanto nas Missões, além de reintroduzir a vida educacional da Ordem. Constatamos a existência de bibliotecas repletas de obras de filosofia, teologia, matemática, música, história, política etc. Na pesquisa de Bartira Barbosa, Débora Mendes e Maria Helena Assis, foram reconhecidos na biblioteca do segundo andar do Convento de São Francisco de Olinda textos em língua germânica, compondo o mínimo de 13,7% dos exemplares na 14ª estante e o máximo de 69,9% na primeira (cf. Barbosa; Mendes; Assis, 2008, p. 307). Tal dimensionalidade chama

a atenção, mas ainda carece de maior atenção historiográfica para entender melhor esses espaços intelectuais, educacionais e meditativos, além de aprofundar análises sobre o direcionamento dado pelos Frades Menores alemães na formação dos noviços no século XX.

Enquanto a ocupação dos conventos foi essencial para a preservação da memória material da Ordem, as pesquisas de frei Venâncio Willeke foram essenciais para a preservação do passado imaterial franciscano. Originário de Lüchtringen, o frade alemão entrou para a Ordem dos Frades Menores em 1925, aos 19 anos, mas fez o curso de teologia e filosofia no Convento de Salvador. Após ordenar-se, em 1931, assumiu diversas funções, com sacerdote e definidor provincial, foi responsável por atividades editoriais e integrou institutos de pesquisa nacionais. Entre as décadas de 1960 e 1970, o frade passou a se dedicar à história franciscana no Brasil, quando residiu no Convento do Rio de Janeiro. Ressaltemos que o trabalho historiográfico da Ordem não foi fácil em decorrência dos prejuízos documentais, dentre eles o terremoto de 1755, ocorrido em Portugal. Parte dos documentos produzidos nas Províncias brasileiras eram enviados para o Convento de Lisboa, mas, com a catástrofe, grande parte dos registros foi destruído. Até certo ponto a memória franciscana foi preservada nos poucos arquivos e crônicas, como também no patrimônio material da Ordem no Brasil. Se o “Novo Orbe Seráfico Brasílico”, redigido entre as décadas de 1750 e 1760, pelo frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, se destacou no Período Colonial como principal fonte historiográfica, foram as pesquisas do frade alemão frei Venâncio Willeke (1906-1978) que retomaram essa preservação da memória franciscana. Ao todo, a Rede Internacional de Estudos Franciscanos no Brasil já catalogou 57 obras realizadas por frei Venâncio Willeke (cf. Satler, 2023). Podemos destacar as transcrições das atas capitulares e os livros dos guardiões de alguns conventos, como os de Salvador, de João Pessoa e de Ipojuca, publicados na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; além de artigos em periódicos e livros que tratam de diversos temas ligados a Ordem. Em “Franciscanos na História do Brasil” (1977), o autor selecionou algumas biografias das figuras seráficas emblemáticas que atuaram no Brasil, como frei Henrique de Coimbra, frei Melchior de Santa Catarina e frei Antônio de Santa Maria Jaboatão. Na obra “Missões Franciscanas no Brasil” (1978), o frade reuniu todas as informações acerca do

trabalho missionário franciscano no território brasileiro, desde as atividades realizadas no Norte do país, Amazonas e o antigo Grão-Pará e Maranhão, passando pelas Províncias de Santo Antônio do Brasil e da Imaculada Conceição. Quando faleceu no Recife, em 1978, havia acabado de publicar seu último trabalho sobre os "Franciscanos no Maranhão e Piauí" e estava se preparando para escrever outro estudo acerca da história do Convento de São Francisco de Olinda (cf. Willeke, 1978, p. 198-199). Assim como não é cabível, neste texto evidenciar a ampla contribuição dos frades alemães para o patrimônio franciscano encontrado no Brasil, listar cada obra de frei Venâncio Willeke também não é possível, tão pouco enaltecer todo o contributo que um único frade historiador pode dar à historiografia e à memória franciscana brasileira.

A atuação dos religiosos da Ordem dos Frades Menores de São Francisco, no Brasil, ainda está repleta de lacunas, desde a primeira missa em 1500, passando pela fundação da Custódia de Santo Antônio do Brasil e a sua elevação a categoria de Província, nos anos de 1585 e 1659, respectivamente, até alcançar a Restauração no século XX. Do ponto de vista histórico e artístico, muitos e longos são os caminhos possíveis, após essa breve jornada por alguns dos principais eventos que marcaram a passagens dos Franciscanos pelo Brasil Colonial. Podemos, agora, nos aprofundar nas suas produções artísticas.

3 O patrimônio edificado franciscano do Brasil

> São Francisco de Assis, levado pelo ideal da absoluta pobreza, queria para a sua Ordem conventos acanhados e simples. Mas, com o correr dos tempos, adotou-se o sistema dos monges contemplativos, embora com linhas modestas. Os franciscanos do Brasil aplicaram de modo geral o estilo dos mosteiros portugueses, obedecendo todos os conventos da Província de Santo Antônio a um só modelo de planta baixa, segundo a rigorosa disciplina alcantarina. No século XVIII, ampliaram-se igrejas e mosteiros com a introdução de ricas obras de arte, que mereciam a crítica de certos bispos (Willeke, 1975, p. 17).

O patrimônio edificado da Ordem dos Frades Menores chegou ao marco de 29 conventos erigidos no atual território brasileiro, cujo marco inicial foi a construção do Convento de São Francisco de Olinda, após a fundação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, em 1585. Esse quantitativo não representa a totalidade dos edifícios construídos na América portuguesa durante o Período Colonial. Afinal, a primeira notícia que temos de um edifício religioso sob os cuidados dos frades menores é a pequena capela construída pelos Protomártires do Brasil na vila de Porto Seguro (Bahia), na década de 1510. Da edificação, sobreviveu os fundamentos da capela de alvenaria construída no lugar da primeira versão, descrita por frei Jaboatão como uma edificação mais modesta:

> No lugar de Porto Seguro, em que tres anos antes haviaõ aportado o P. Fr. Henrique, e os mais, de que já falamos, primeiros descobridores da nova, e espiritual Conquista, tomaraõ terra estes segundos. Aqui ajudados dos próprios naturaes, de quem foraõ bem recebidos, e com mostras de agrado, como os que se naõ esqueciaõ ainda do bom tratamento, que lhes haviaõ os nosso dado da primeira vez, e de alguns Portuguezes, que levavaõ comsigo, deraõ principio, e concluiraõ com pressa uma pobre casinha, com sua pequena Igreja da invocação do Serafico Patriarcha S. Francisco, e foy este o primeiro Templo dedicado a Deos, que se levantou em todo o Brasil (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 12-13).

Conjecturamos que a descrição se tratasse de uma humilde capela de madeira e palha. O modo como é caracterizado o edifício nos indica os possíveis métodos construtivos. As matérias primas à disposição na região eram aquelas retiradas de vegetações autóctones e manipulada sob o engenho dos nativos, levando-nos a conceber similaridades com as habitações indígenas, conciliando suas técnicas aos modelos europeus dos religiosos. Já ficou constatado pela historiografia que a

madeira, a palha e o pau-a-pique foram os primeiros modos construtivos utilizados no Brasil. A arquitetura portuguesa teve de se adaptar à realidade local, que nem sempre permitia replicar de forma literal os modelos trazidos da capital lusitana. O que encontramos hoje, no lugar onde haveria essa capela franciscana de lenho, são ruínas de estruturas de alvenaria, conhecida como “Outeiro da Glória”, com poucos vestígios restantes:

> As ruínas do Outeiro da Glória compreendiam, até o início das escavações arqueológicas de 1999-2000, um pequeno montículo de terra com cerca de 1 metro de altura ocupando uma superfície de aproximados 35 m^2, e dois blocos de alvenaria de pedra e cal. Os blocos estavam desprovidos de um contexto que os remetesse a uma determinada estrutura arquitetônica, não havendo sinais aparentes nem mesmo das fundações que deveriam sustentá-los (Nascimento, 2004, p. 25-26).

Não se sabe a datação da conversão das matérias primas utilizadas na sua produção, de madeira para pedra, mas essas ruínas representam justamente essa virada entre os referenciais indígenas e os portugueses na arquitetura brasileira colonial. A única certeza consiste na durabilidade e resistência das pedras e alvenarias em detrimento do lenho, tornando coerente a necessidade de modificação para estruturas mais perenes em regiões estabilizadas política e economicamente.

Os conventos franciscanos foram fundados em regiões estratégicas dentro do contexto colonial brasileiro. Os frades seguiam a tradição da Ordem desde o Período Medieval e procuravam ocupar edifícios pré-existentes, como casas, capelas, igrejas, mosteiros e conventos abandonados e/ou arruinados. Com exceção do Convento de Nossa Senhora da Penha de Vila Velha (Espírito Santo), construído pelo frei Pedro Palácios (1558), os demais foram erguidos sobre outras estruturas arquitetônicas pregressas. Essas ocupações ocorriam de acordo com a demanda popular, que apelava para o estabelecimento dos franciscanos na região e, a partir do momento que governadores ou membros da elite local requeriam a presença dos frades menores, o pedido era colocado em pauta nas reuniões capitulares e os superiores ponderavam a sua necessidade e a sua validade. Tendo sido aprovado, o convento seria construído aproveitando as instalações precedentes em bom estado, destruindo aquilo que já estava em más condições de uso e ampliando de acordo com as necessidades dos religiosos. Para a aceitação das antigas vilas, levava-se em consideração as condições financeiras da região e a sua demanda sacerdotal e

catequética, como a proximidade com aldeamentos indígenas e o quantitativo populacional carente de cuidados espirituais. A existência de indivíduos em condições de custear a manutenção da vida religiosa franciscana na vila era fundamental, pois a Ordem dos Frades Menores, enquanto instituição mendicante, seguia os princípios de seu Seráfico Patriarca de não acumular riquezas e não buscar ou gerenciar ganhos financeiros, resultando na obrigatoriedade de saírem dos conventos para pedir esmolas. Em povoações onde a economia tinha bons desempenhos, a possibilidade de obtenção de donativos aumentava, ou seja, a existência dos 29 conventos representa não apenas o fervor devocional da população, como também o prestígio e riqueza das localidades onde estavam situados. Como pode ser observado na tabela a seguir, em ordem de fundação, os seráficos edifícios foram instalados nas seguintes urbes:

Tabela 11 – Conventos franciscanos localizados no Brasil Colonial

Convento		Cidade atual	Estado	Fundação	Fundador
01º	Convento de São Francisco[30]	Olinda	Pernambuco	1585	Frei Melchior de Santa Catarina
02º	Convento de São Francisco	Salvador	Bahia	1587	Frei Melchior de Santa Catarina
03º	Convento de Santo Antônio	Igarassu	Pernambuco	1589	Frei Melchior de Santa Catarina
04º	Convento de Santo Antônio	João Pessoa[31]	Paraíba	1590	Frei Melchior de Santa Catarina
05º	Convento de São Francisco	Vitória	Espírito Santo	1595	Frei Melchior de Santa Catarina
06º	Convento de Santo Antônio	Recife	Pernambuco	1606	Frei Leonardo de Jesus
07º	Convento de Santo Antônio	Ipojuca	Pernambuco	1608	Frei Leonardo de Jesus
08º	Convento de Santo Antônio	Rio de Janeiro[32]	Rio de Janeiro	1608	Frei Leonardo de Jesus
09º	Convento de Santo Antônio	São Luís	Maranhão	1615	Frei Vicente do Salvador
10º	Convento de Santo Antônio	Belém	Pará	1618	Frei Paulo de Santa Catarina
11º	Convento de Santo Antônio	São Francisco do Conde[33]	Bahia	1619	Frei Manoel de Cristo[34]

[30] Também referido nas documentações coloniais como Convento de Nossa Senhora das Neves.

[31] Antiga Vila de Filipeia de Nossa Senhora das Neves, e, posterior Cidade da Parahyba.

[32] Originalmente a cidade se chamava "São Sebastião do Rio de Janeiro", e assim foi escrito na obra de frei Apolinário da Conceição (cf. Conceição, 1740, p. 78).

[33] Antiga Vila de Sergipe do Conde.

[34] Aqui há uma contradição de dados, para frei Jaboatão, quem fundou o Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde teria sido frei Antônio dos Anjos (1627-1630), em 1627 (cf. Jaboatão, 1858, vol. I, p. 234),

12º	Convento de Santo Antônio	Sirinhaém	Pernambuco	1630	Frei Antônio dos Anjos
13º	Convento de Santo Antônio	Santos	São Paulo	1640	Frei Manoel de Santa Maria
14º	Convento de São Francisco	São Paulo	São Paulo	1640	Frei Manoel de Santa Maria
15º	Convento de Santo Antônio	São Francisco de Paraguaçu[35]	Bahia	1649	Frei João Batista
16º	Convento de São Boaventura	Itaboraí[36]	Rio de Janeiro	1649	Frei João Batista
17º	Convento de Santo Antônio	Cairu	Bahia	1650	Frei Sebastião do Espírito Santo
18º	Convento de Nossa Senhora da Penha	Vila Velha	Espírito Santo	1650[37]	Frei Sebastião do Espírito Santo
19º	Convento de São Bernardino	Angra dos Reis	Rio de Janeiro	1652	Frei Sebastião do Espírito Santo
20º	Convento de Nossa Senhora da Conceição	Itanhaém	São Paulo	1654	Frei Daniel de São Francisco
21º	Convento de Nossa Senhora do Amparo	São Sebastião	São Paulo	1657	Frei Pantaleão Batista
22º	Convento do Bom Jesus	São Cristóvão[38]	Sergipe	1658	Frei Pantaleão Batista
23º	Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula	Penedo	Alagoas	1660	Frei Antônio dos Mártires
24º	Convento de Santa Maria Madalena	Marechal Deodoro[39]	Alagoas	1660	Frei Antônio dos Mártires
25º	Convento de Santa Clara	Taubaté	São Paulo	1674	-
26º	Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula	Cabo Frio	Rio de Janeiro	1684	-
27º	Convento de São Luiz Bispo de Toloza	Itu	São Paulo	1686	-

mas para frei Apolinário da Conceição, a fundação teria ocorrido em 1619, ano de governo de frei Manoel de Cristo (cf. Conceição, 1740, p. 76).

[35]Faz parte do atual município de Cachoeira, na Bahia.

[36]O Convento foi construído na Vila de Santo Antônio de Sá, numa fazenda conhecida como Macacu ou Casserebu. Atualmente, o local está na jurisdição de Itaboraí.

[37]Seu princípio ocorreu em 1591, mas tornou-se Convento apenas em 1650.

[38]Antiga Vila de Sergipe Del'Rey.

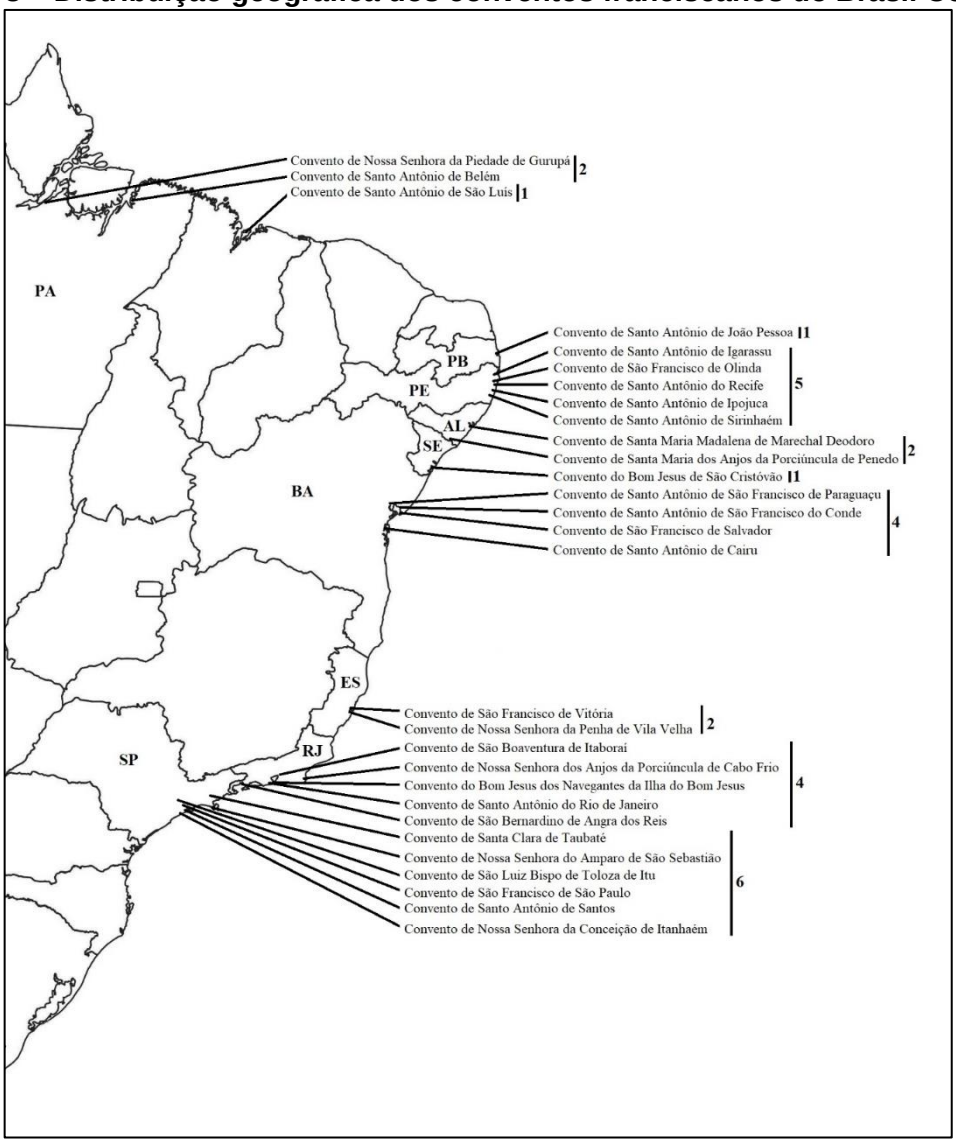
[39]Antiga Vila de Alagoa do Sul.

28º	Convento de Nossa Senhora da Piedade	Gurupá	Pará	1693	-
29º	Convento do Bom Jesus dos Navegantes	Ilha do Bom Jesus	Rio de Janeiro	1721	-

Fonte: Conceição, 1740, p. 75-79.

Como indicado acima, o Estado brasileiro com a maior quantia de conventos franciscanos é o de São Paulo, com seis edifícios; seguido pelos de Pernambuco e Rio de Janeiro, ambos com cinco; o próximo é a Bahia, com quatro; Espírito Santo, Pará e Alagoas possuem dois, enquanto Maranhão, Paraíba e Sergipe obtiveram apenas um.

Figura 8 – Distribuição geográfica dos conventos franciscanos do Brasil Colonial.



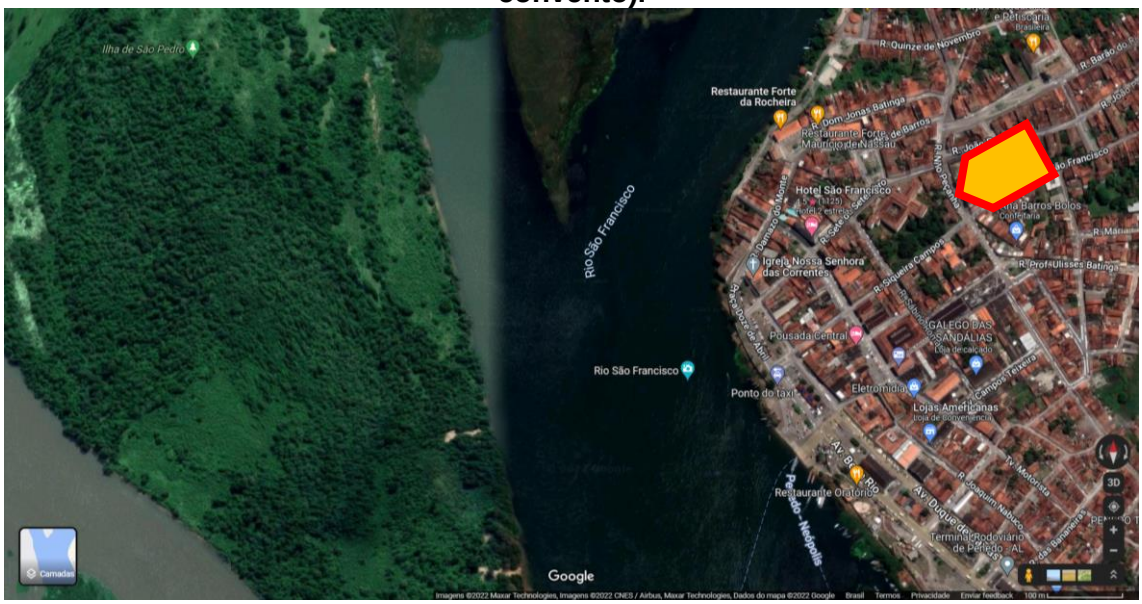
Fonte: BOA VIAGEM. Edição do autor. Disponível em: https://boaviagem.org/mapa-mundi/. Acesso em: 08 mar 2022.

O mapa acima demonstra a maneira como os franciscanos se distribuíram ao longo da costa brasileira, com clara aglomeração no entorno dos principais núcleos econômicos e exploratórios do país no Período Colonial: a produção canavieira no Nordeste, as minas do Sudeste e as drogas do sertão no Norte. Através das imagens de satélite, também identificamos outro aspecto favorável à vida franciscana: a proximidade com a água potável. Sabemos que o Convento de Olinda passou por dificuldades nesse aspecto, resultando na construção da sua cisterna em 1624, entretanto a grande maioria dos edifícios estão em cidades próximas à água, como destaca Anna Maria de Carvalho:

> os franciscanos situaram seus conventos e igrejas em elevações junto ao mar, enseada, lagoa ou foz de rio, impondo-os como elemento de destaque e ponto de referência na paisagem e população locais, quer por seu valor simbólico de representantes de uma Igreja a serviço de Portugal, mas também como elemento de proteção frente a eventuais ameaças de invasão estrangeira. Contudo, o faziam para além dos limites urbanos, em busca de um maior contacto com a natureza, que a Ordem privilegiava (2008, p. 19).

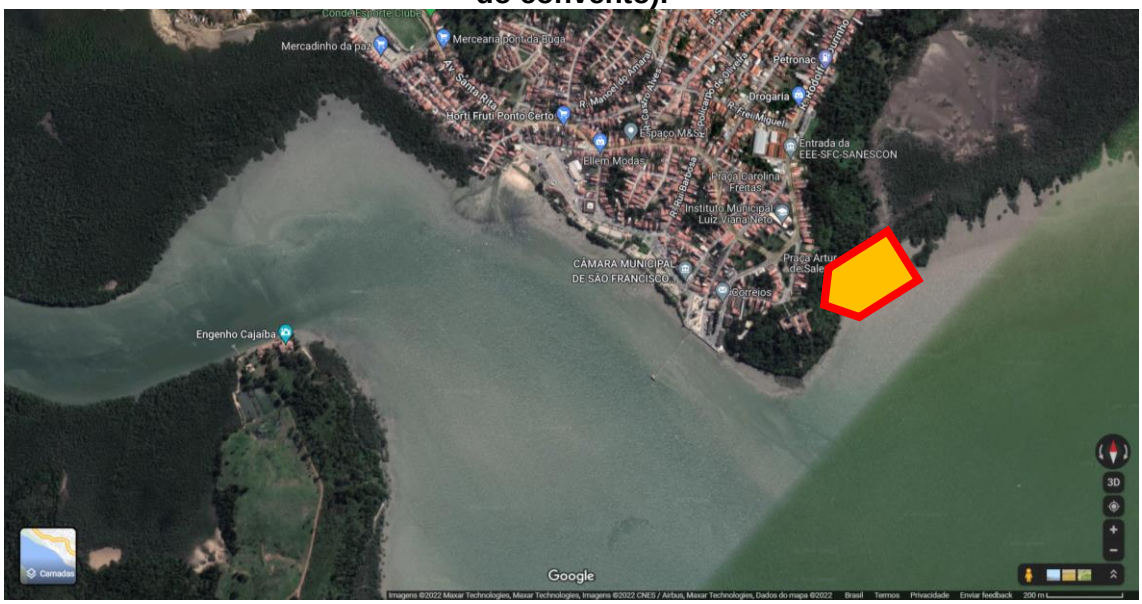
As imagens de satélite, a seguir, evidenciam essa questão:

Figura 9 – Imagem de satélite de Penedo com o Convento de Santa Maria dos Anjos da Porciúncula próximo ao rio São Francisco (Seta em amarelo indica a localização do convento).



Fonte: GOOGLE MAPAS. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/@-10.2907895,-36.5884819,855m/data=!3m1!1e3?hl=pt-BR. Acesso em: 23 mar. 2022.

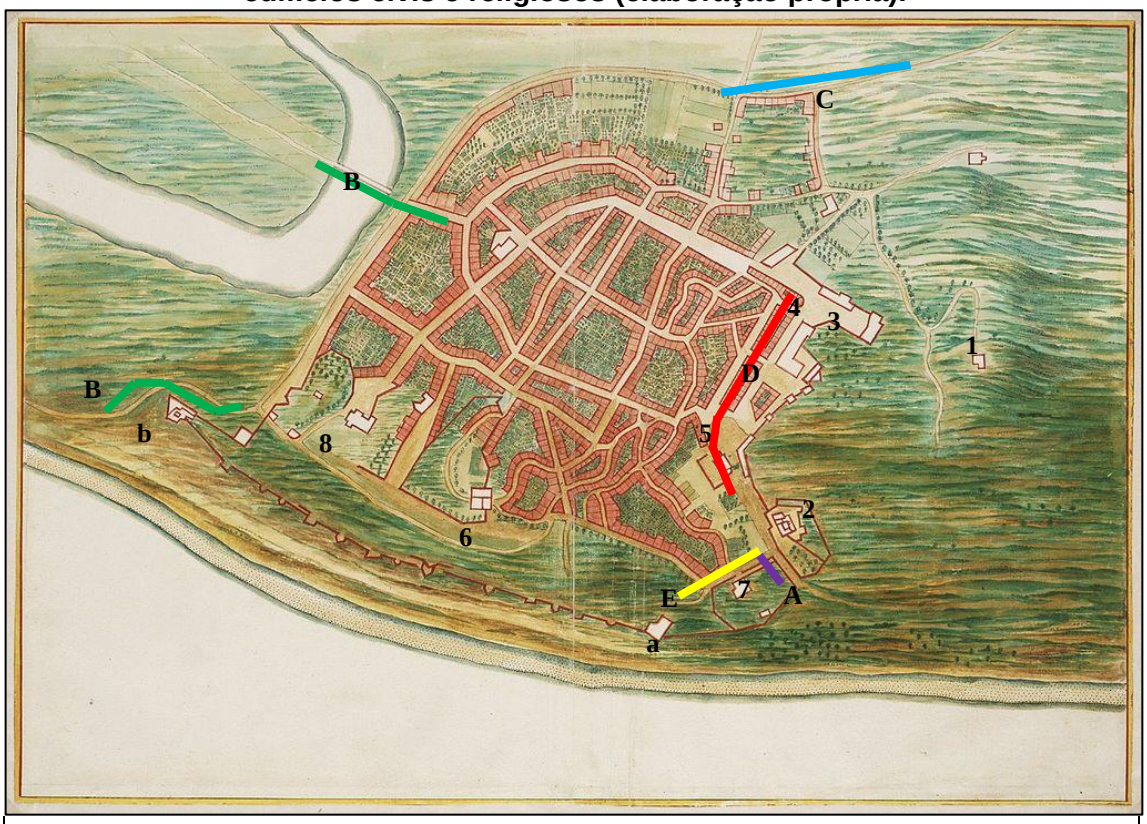
Figura 10 – Imagem de satélite de São Francisco do Conde com o Convento de Santo Antônio próximo à Bahia de Todos os Santos (Seta em amarelo indica a localização do convento).



Fonte: GOOGLE MAPAS. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/@-12.6300036,-38.681312,1687m/data=!3m1!1e3?hl=pt-BR. Acesso em: 23 mar. 2022.

No mapa de Olinda, elaborado pelo holandês Johannes Vingboons (c. 1665), apontamos outro comportamento frequente dos franciscanos de optarem pelos terrenos mais próximos das cercas da urbe. A ermida de Nossa Senhora das Neves estava localizada próxima a extremidade Nordeste dos muros da vila, permitindo aos Frades Menores manterem seu vínculo com a natureza, o distanciamento seguro da vida social civil, mas próxima o suficiente de outros edifícios religiosos, como o Convento dos Carmelitas, a Escola dos Jesuítas e a Sé. Tal realidade não é mais facilmente apreendida ao transitar pela atual cidade de Olinda, pois as cercas coloniais já não existem e o Convento de São Francisco foi envolvido pela malha urbana atual, causando a impressão de que sempre esteve no centro do núcleo da antiga Vila de Marin.

Figura 11 - Mapa de Olinda de Johannes Vingboons com indicação das ruas e edifícios civis e religiosos (elaboração própria).



Índice do mapa

Edifícios religiosos
1. Convento de N. S. do Monte
2. Colégio Jesuíta (N. S. das Graças)
3. Convento de N. S. da Conceição
4. Igreja da Misericórdia
5. São Salvador do Mundo (Sé)
6. Convento de N. S. do Carmo
7. Convento de São Francisco
8. Convento de São Bento

Edifícios civis
a. Fortim de São Francisco
b. Guarita de João Albuquerque

Ruas
A. Entrada Norte
B. Entrada Sul
C. Entrada pela Várzea
D. Rua Nova
E. Rua de São Francisco

Fonte: Johannes Vingboons (c. 1665). Disponível em: http://www.labtopope.com.br/cartografia-historica/. Acesso em: 14 de novembro de 2016.

Tendo exposto os aspectos físico-geográficos e urbanísticos da fundação dos conventos franciscanos no Brasil, é possível passar à questão da arquitetura da Ordem no Nordeste durante o Período Colonial. O tema teve sua gênese investigativa através do historiador francês Germain Bazin, mas ainda é palco de ponderações diante de certas incongruências e lacunas metodológicas.

3.1 A “Escola Arquitetônica Franciscana do Nordeste”

O espólio artístico-iconográfico presente nos treze Conventos Franciscanos do Nordeste apresentam diversas possibilidades investigativas desproporcionais a quantidade de investimento científico e político-patrimonial. Seus objetos artísticos ainda carecem de estudos mais aprofundados e projetos de salvaguarda, de restauro e de promoção de políticas públicas científicas, turísticas e museográficas. Em 2008, Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho publicou seu artigo sobre “Os conventos e igrejas franciscanas no nordeste brasileiro no período colonial. Urbanismo-Arquitetura-Artes Plásticas”, texto onde foram apresentados os resultados de suas pesquisas para o IPHAN. O material deveria compor o corpo investigativo e fortalecer a proposta da instituição para fomentar a classificação do conjunto dos treze Conventos Franciscanos do Nordeste como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Na página do IPHAN confirmamos que no evento seriam

> debatidas possibilidades de fomento a políticas relacionadas ao Patrimônio Mundial na América Latina, Caribe e países de língua portuguesa e espanhola da África e Ásia. No ano passado, o Brasil passou a ocupar uma cadeira no Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, órgão que delibera sobre o reconhecimento dos bens a serem declarados Patrimônio da Humanidade. O país atua hoje como um dos porta-vozes da América Latina nesse comitê. [...] A segunda parte do encontro acontecerá nos dias 23 e 24 de outubro, no mesmo local, e vai tratar da atualização da Lista Indicativa brasileira ao Patrimônio Mundial, suas diretrizes, critérios de seleção e dos possíveis bens que nela possam ser incluídos (IPHAN, 2022c).

Na mesma página indica que os “Conventos Franciscanos do Nordeste Brasileiro” – termo reforçado ao longo desta tese –, como foram intitulados, tinham sido inscritos desde 1996, mas o resultado do encontro foi negativo para a aprovação da sua proposta. Apesar do desfecho desfavorável, a intenção do IPHAN em colocar o referido conjunto sob a ótica de bem mundial da humanidade nos ajuda a refletir sobre a dimensão do seu valor patrimonial. Tal reconhecimento teve sua gênese nas pesquisas realizadas pelo historiador da arte francês Germain Bazin, em meados do século XX, servindo de base aos argumentos de Anna Maria de Carvalho (cf. Carvalho, 2008, p. 22).

Publicada pela primeira vez em 1956, o livro “A arquitetura religiosa barroca no Brasil”[40] é uma das principais obras a tratar do patrimônio histórico-artístico nacional. Germain Bazin realizou, durante as décadas de 1940 e 1950, seu trabalho de visita e catalogação dos edifícios religiosos ao longo de todo o país. O resultado foi a distribuição das suas análises sobre a produção artística barroca no Brasil Colônia, divididas em quatro partes: 1. “Condições Históricas, Sociais e Técnicas”; 2. “Origens e Tradições da Arquitetura Religiosa no Brasil”; 3. “Expansão da Arquitetura Religiosa no Século XVIII” e 4. “A Decoração Interior em Escultura de Madeira (Talha)” (cf. Bazin, 1983, p. 399-400). No quarto capítulo do Livro II, o autor trata especificamente da arquitetura franciscana e defende o conceito de “Escola Arquitetônica Franciscana do Nordeste”. Sua análise comparativa das fachadas e plantas dos conventos seráficos da região permitiu assinalar a existência de uma a coesão no modo de construir dos Frades Menores no Nordeste, tornando-os originais nas suas linguagens técnicas e plásticas.

Ana Maria Moraes Guzzo põe em questão o conceito, pois não houve esforço do historiador francês em desenvolver suas razões para a denominação, apenas suposições com base em estudos incompletos do patrimônio edificado franciscano a nível nacional (cf. Guzzo, 2020, p. 16). A arquiteta aponta para as campanhas desenvolvidas pelo IPHAN, a partir da década de 1930, para promover a história da arte brasileira num “momento em que tradições necessitavam ser inventadas, edificando uma biografia da nação, que deveria lhe dar cunho histórico, munido de memória nacional” (Guzzo, 2020, p. 10). O Serviço de Cooperação Intelectual, instituído pelo ministro Gustavo Capanema (1900-1985) em 1937, investiu em bolsas de estudo no exterior para estudantes brasileiros e convidou historiadores da arte estrangeiros consagrados com o objetivo de estabelecer trocas científicas favoráveis ao patrimônio nacional, produzir inventários, autenticar as obras de arte e desenvolver relatórios de tombamento dos bens. O primeiro especialista a ser convidado foi o historiador Robert Chester Smith (1912-1975), seguido por Hanna Levy (1912-1984), John Bury (1917-2017) e Germain Bazin (1901-1990). O foco do historiador francês era o barroco brasileiro, resultando na publicação de uma obra sobre esculturas e

[40] A publicação original foi feita em francês pela editora Librairie Plon em 1956, com apoio do Museu de Arte de São Paulo, enquanto a versão brasileira foi publicada pela editora Record, em 1983.

imagens (“*Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*”, de 1963) e outra sobre arquitetura (“*L’architecture religieuse baroque au Brésil*”, de 1956), enaltecendo-os e consolidando no “barroco nacional um status de obra de arte, de expressão e de representação própria, diferenciando-o das manifestações desse estilo ocorridas em outros lugares, principalmente em Portugal (PEREIRA, 2014). Era tudo que o IPHAN precisava naquele momento” (Guzzo, 2020, p. 14).

O contexto sócio-político em meados do século XX foi favorável a validação do conceito de “Escola Franciscana de Arquitetura”, pois era o momento de utilizar todos os instrumentos disponíveis para exaltar e consolidar essa imagem patrimonial brasileira, favorecendo o processo de tombamento. O enaltecimento da experiência dos profissionais importados da Europa foi um facilitador para ignorar equívocos metodológicos e a superficialidade do conceito. A colocação de Germain Bazin deu caráter de ineditismo e inovação arquitetônica aos treze conventos localizados no litoral nordestino, mas sua análise está incompleta, pois não levou em consideração os conventos do Sudeste. Essa lacuna desviou a atenção dos exemplares da Província da Imaculada Conceição dos projetos de preservação patrimonial do IPHAN e favoreceu o desmantelamento (descaracterização e ruína) dos seus edifícios. O resultado é que os Conventos Franciscanos do Nordeste assumiram a dianteira no quantitativo de espólio preservado e oferecem um manancial investigativo maior comparado à realidade sudestina, ressaltando a importância das ações governamentais para proteger a memória material e imaterial da Ordem no Brasil. A visão do historiador francês pode e deve ser discutida a nível analítico, mas o material obtido em suas pesquisas não pode ser negado, pois seus estudos, entre as décadas de 1940 e 1950, resultaram em relevantes apontamentos das principais características da arquitetura conventual franciscana no Período Colonial.

A síntese dos levantamentos de Germain Bazin está centrada na fachada e na estrutura das plantas dos edifícios, realizando comparações entre os seus aspectos comuns e distintos. A estrutura dos conventos evidencia a lógica de distribuição entre os espaços conventuais e a igreja da Ordem Primeira e as dependências da Ordem Terceira. Pode-se compreender que todos os edifícios cresceram envolta do claustro, como eixo central da vida franciscana, e completados pelos demais recintos. Segundo Germain Bazin:

> O convento sempre começava a ser construído pela parte destinada à moradia, de necessidade mais urgente à comunidade, isto é, pelo corpo de edificações que margeava o claustro. Em seguida, pensava-se na capela-mor da igreja; a nave só vinha depois e o frontispício era a preocupação final (1983, p. 142).

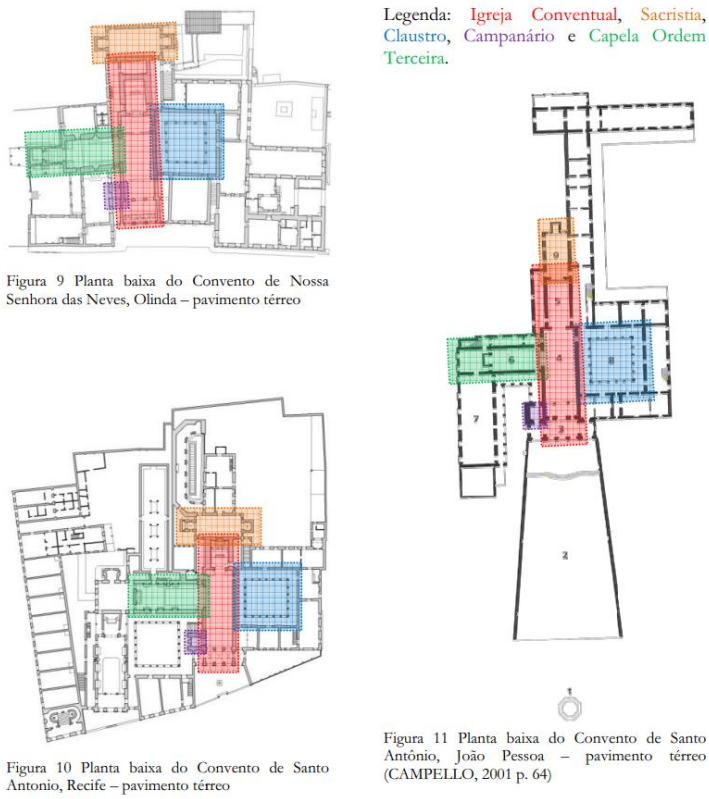
Esse jardim interno, contornado por corredores de acesso entre celas, Sala do Capítulo, refeitório e tantos outros recintos do dia a dia dos frades, assume dimensões teológicas e espirituais ao se converter no "*hortus conclusus*". Traduzido como "horto circundado por muro", a metáfora do "jardim fechado" foi extraída das palavras de Salomão para sua amada no Cântico dos Cânticos: "*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*" (Ct 4,12), cuja tradução seria "Jardim fechado és tu, minha irmã, esposa minha, manancial fechado, fonte selada" (Ct 4,12). O conceito teve sua origem medieval, se estendeu à cultura claustral moderna e, segundo Constanza Ronchetti, aglutina a dualidade feminina do mistério a ser desvelado no jardim e o respeito ao seu pudor, afinal, esse

> jardim secreto e fantástico, dentro do claustro, oferece protecção contra o mal. Aqui se encontram plantas cheias de significados simbólicos: a rosa, que representa a Virgem, mas também símbolo do sangue divino e, pelos seus espinhos, símbolo das penas de amor; o lírio, símbolo da pureza e da pobreza; as violetas, símbolo da modéstia e da humildade; a romã, que representa a sólida união da igreja; a palmeira, símbolo da justiça, da vitória e da fama; a figueira, metáfora da doçura, da fertilidade, do bem-estar, da salvação; a oliveira, símbolo da misericórdia e da paz; o trevo, que alude à Trindade (Ronchetti, 2009, p. 268).

A mística do claustro enquanto "*hortus conclusus*" torna-se ainda mais complexa através da descrição exegética de São Bernardo de Claraval, pois o teólogo enquadra o espaço numa visão cristológica do paraíso terrestre onde abriga a árvore da vida e a fonte da sabedoria. O claustro centralizava a vida conventual e permitia aos frades manter viva a conexão com a natureza, além de realizar seu recreio e meditação sem sair dos limites dos muros, pois esse era o "espaço simbólico do processo criativo, reflexão e construção, ações que estão relacionadas às leituras, colheitas e diálogos representados no paraíso claustral" (Genestreti, 2007, p.42). Ressaltemos que as dependências das Ordens Terceiras dos Conventos de Salvador, do Recife e de São Francisco do Conde também possuem um claustro, mimetizando a lógica arquitetônica da Ordem Primeira.

O conjunto construtivo da igreja também tem essa natureza catalizadora da vida religiosa, mas está centrada no mistério da Eucaristia e nos ritos litúrgicos. Sua estrutura derivou dos espaços cerimoniais hebraicos e tinham no altar a mesa sacrificial onde seria simbolizado o martírio de Cristo para Salvação da humanidade. A maioria dos exemplos franciscanos nordestinos apresentam igrejas com nártex[41] convertidos em galilés que antecedem a nave única – sendo a igreja do Convento de Salvador a única a possuir três naves. As capelas-mor são profundas e têm a sacristia logo atrás, acessíveis por corredores que as ladeiam. Cada setor da igreja conflui para a cerimônia litúrgica, desde o processo de transição da vida temporal para a espiritual no nártex, passando pela preparação do sacerdote na sacristia, até a experiência da Paixão na nave e na capela-mor.

Figura 12 – Distribuição das estruturas conventuais da "Escola Arquitetônica Franciscana do Nordeste" segundo Bárbara Aguiar (2009).

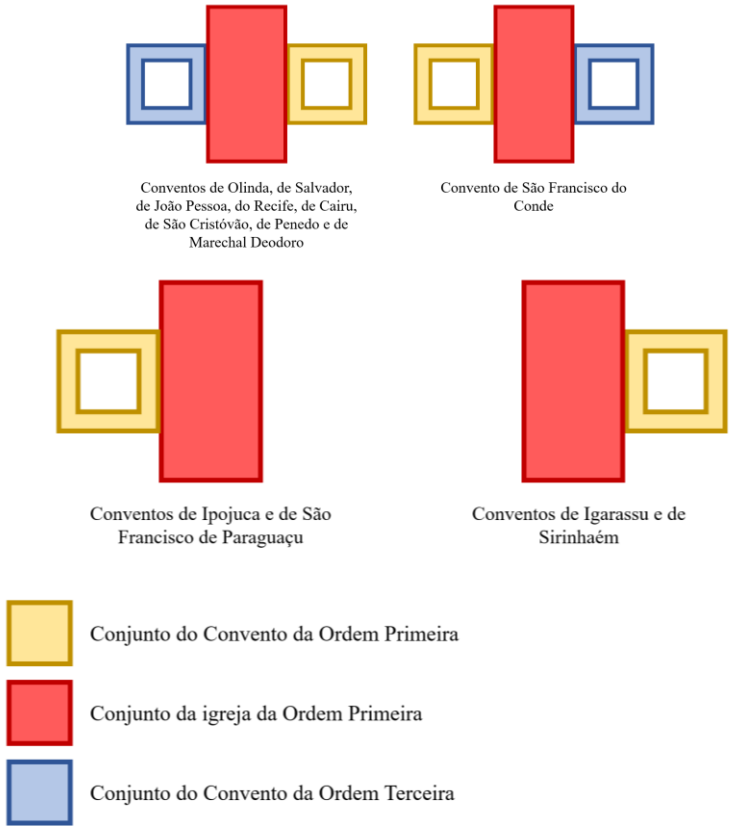


Fonte: Aguiar, 2009, p. 58.

[41]Espaço dos edifícios religiosos que antecede a nave de uma igreja, podendo receber um pórtico que recobre a entrada do edifício. Na sua gênese cristã, atendia aos indivíduos não aceitos dentro da igreja que desejavam acompanhar as atividades litúrgicas, como catecúmenos, penitentes ou pecadores. Atualmente, pode ser identificado como nártex, o espaço interno que antecede a nave, abaixo do coro, pois muitas igrejas incorporaram o nártex no seu interior com a ampliação dos edifícios (geralmente com o avanço da fachada e aumento do coro alto).

A primeira característica a ser pontuada na análise de Germain Bazin sobre os treze Conventos Franciscanos do Nordeste é a disposição dos três conjuntos edificados. A maioria foi distribuída com a igreja no meio entre o claustro da Ordem Primeira, no lado da Epístola, e as dependências da Ordem Terceira no lado do Evangelho. As exceções estão no Convento de São Francisco do Conde (Ordem Primeira no lado do Evangelho e Ordem Terceira no lado da Epístola); nos Conventos de Ipojuca e de São Francisco de Paraguaçu (sem Ordem Terceira e a Ordem Primeira no lado do Evangelho) e nos Conventos de Igarassu e Sirinhaém (sem Ordem Terceira e a Ordem Primeira no lado da Epístola).

Figura 13 – Esquema da distribuição dos conjuntos do Convento e da igreja da Ordem Primeira e do Convento da Ordem Terceira.



Fonte: Elaboração do autor.

Muitas capelas da Ordem Terceira estão conectadas à igreja da Ordem Primeira, tendo acesso direto por um arco aberto na parede. Destaquemos que essas características não são normas e não foram adotadas de maneira exata por todos os

conventos, pois nos exemplos de Marechal Deodoro, de Salvador e de São Francisco do Conde, as supracitadas capelas estão isoladas.

Figura 14 – Nave da igreja do Convento de São Cristóvão com o arco que conecta à capela da Ordem Terceira no lado do Evangelho.

Fonte: Fotografia do autor.

A fachada dos conventos aqui estudados é o outro ponto de análise de Germain Bazin e demonstra com maior ênfase o caráter original desses edifícios. O historiador coloca os Estados de Pernambuco e da Bahia como núcleos de difusão de duas tendências arquitetônicas, que têm em Ipojuca o exemplar mais próximo do que entendeu como “clássico”, enquanto Cairu representa a novidade barroca (cf. Bazin, 1983, p. 148). Em ambos os casos, a fachada é distribuída em três pisos, o térreo detém as estruturas de entrada da igreja (galilé e portal), o primeiro piso possui os vãos de iluminação do coro e o último recebe o frontão. O primeiro modelo de frontispício proposto por Germain Bazin foi desenhado com pouca agregação de elementos iconográficos e teria influência da linguagem maneirista “fundamentalmente econômica e utilitária, que era uma versão simplificada do já despojado estilo chão português” (SOUSA, 2005, p. 27). Outra característica do traço do Convento de Ipojuca estava nas linhas firmes e limpas traçando as repartições da fachada. Para o autor, os franciscanos provavelmente tomaram como exemplo os edifícios jesuítas, cuja linguagem é ainda visível na Igreja de Nossa Senhora da Graça em Olinda, no entanto, tais formas arquitetônicas maneiristas vinham sendo difundida por toda a arquitetura religiosa portuguesa no Ultramar.

Figuras 15 e 16 – Igreja de São Cosme e Damião de Igarassu. Frans Post, 1660. Abaixo detalhe do Convento de Santo Antônio de Igarassu em segundo plano

Fonte: Disponível em: https://www.reddit.com/r/brasil/comments/9e6z3q/a_igreja_de_s%C3%A3o_cosme_e_dami%C3%A3o_em_igarassu/. Acesso em: 7 mar 2022.

Os exemplos das pinturas de Frans Post[42] permitem elucidar, ou ao menos dar indícios, das características arquitetônicas de diversos templos católicos arruinados

[42]Frans Post (1612-1680) foi filho do pintor de vitrais Jan Janszoon Post. Pieter Post e irmão do arquiteto Pieter Post. Pieter participou de diversas obras construtivas para o príncipe de Orange e projetou a Cidade Maurícia (Mauritsstad). Na ocasião, sugeriu o trabalho de seu irmão mais novo, Frans Post para integrar a comitiva de Maurício de Nassau. Frans Post havia se dedicado à pintura, gravura e desenho, tendo participado do ateliê de Pieter Molijn (1595-1661), de Salomon van Ruysdael (ca.1602-1670) e de Salomon de Bray (1597-1664). Acompanhou Maurício de Nassau em suas viagens documentando visualmente as paisagens, batalhas e a arquitetura da região. Retorna para a Holanda em 1644, mas continua a pintar as imagens do Brasil através de gravuras. Parte de suas obras se encontram na Rerum per Octennium in Brasília, de Gaspar Barléu (1647).

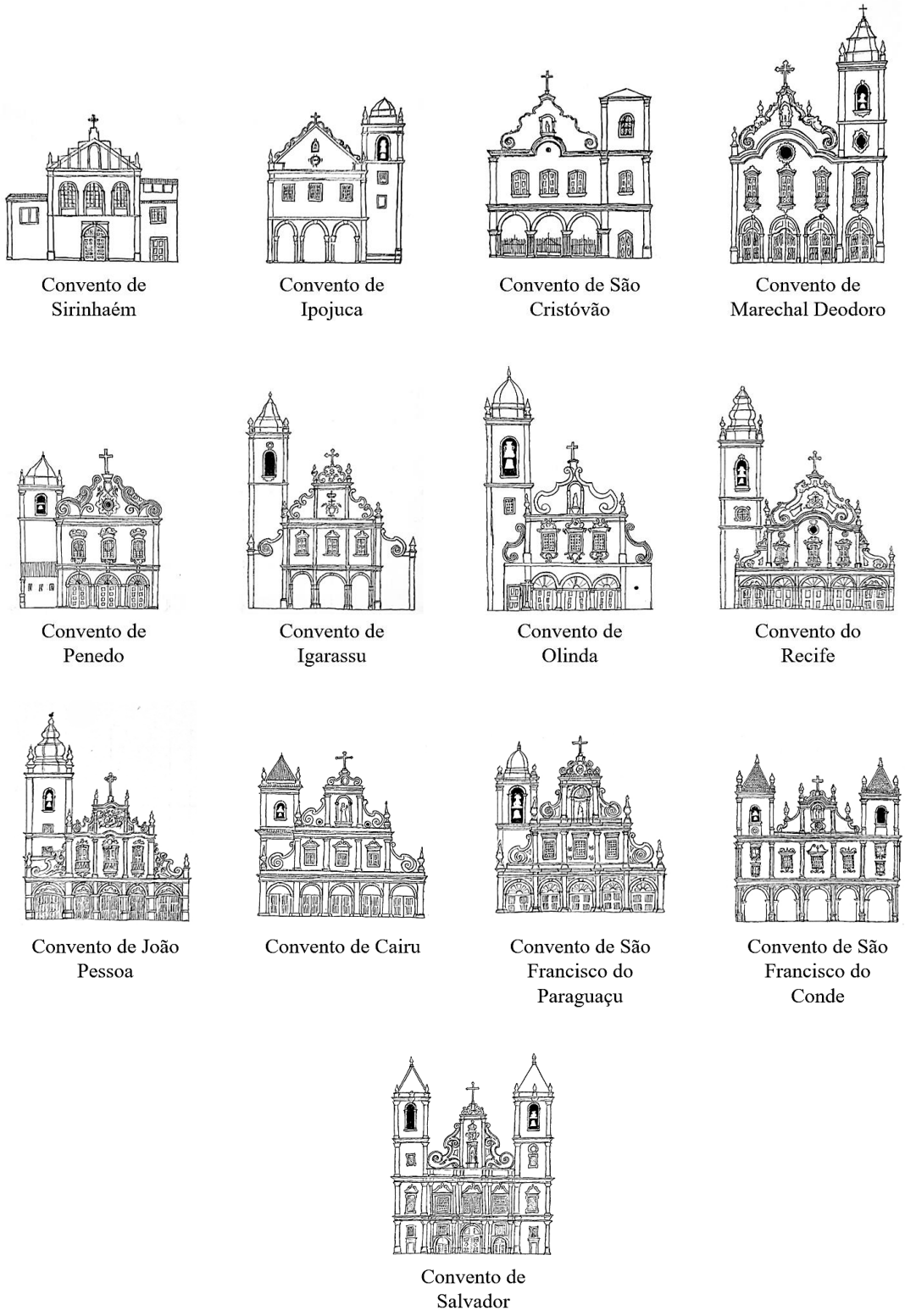
pelos holandeses a partir de 1630. A depredação não impediu a identificação de traços ainda presentes em muitos dos edifícios encontrados nas antigas vilas portuguesas no Nordeste do Brasil. Tal tipologia arquitetônica foi adotada no Brasil entre a segunda metade do século XVI e primeira do século XVII. O marco de alteração nessa modalidade construtiva foi, segundo a opinião de Germain Bazin, a construção do Convento de Santo Antônio de Cairu, em 1650. O edifício baiano representou a renovação plástica entre os séculos XVII e XVIII, iniciando o que Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho vai chamar de “segundo ciclo construtivo” e este

> correspondeu, como um todo, aos princípios de uma arquitetura monumental, de traçado mais erudito e função barroca, como enfatiza o historiador Alberto José de Souza, ‘em razão do seu caráter cenográfico, da agitação de seus contornos, de sua dramaticidade, do papel que a decoração nela desempenha [...]. Traçado que teve início na igreja do convento de Cairu, autoria do arquiteto português Frei Daniel de São Francisco’ (Carvalho, 2008, p. 23).

O Convento de Cairu influenciou o gosto plástico dos franciscanos, adaptando as formas da sua fachada escalonada com certa liberdade entre os demais edifícios nordestinos. Seu desenho em pisos distribuídos em larguras diferentes obteve a formatação triangular, com galilé no térreo de cinco lances de arco e sua transição para os pisos superiores. As volutas e pináculos também contribuem para a coesão e harmonia, pois emolduram a fachada e auxiliam na triagularização total. Em João Pessoa, Recife e São Francisco de Paraguaçu, o frontispício de Cairu foi replicado com maior fidelidade, enquanto que, em Olinda e Igarassu, o desenho equilibra aspectos da fachada clássica precedente e da fachada barroca. Nos conventos de São Cristóvão, Penedo, Marechal Deodoro e Sirinhaém, as formas clássicas são predominantes, com intervenções muito sutis de volutas no frontão, mas a estrutura escalonada não se manifesta.

As torres sineiras também demarcam o dito “ineditismo” de Germain Bazin, pois muitas vezes eram colocadas com recuo em relação à fachada. Apenas em São Cristóvão e Marechal Deodoro é identificada a presença de uma torre sineira adossada à fachada – ambas no lado da Epístola (direita) –, enquanto em Salvador e São Francisco do Conde foram colocadas duas ladeando as suas respectivas igrejas no mesmo nível da fachada.

Figura 17 – Esquema da fachada dos treze Conventos Franciscanos do Nordeste.



Fonte: Desenhos e elaboração nossa.

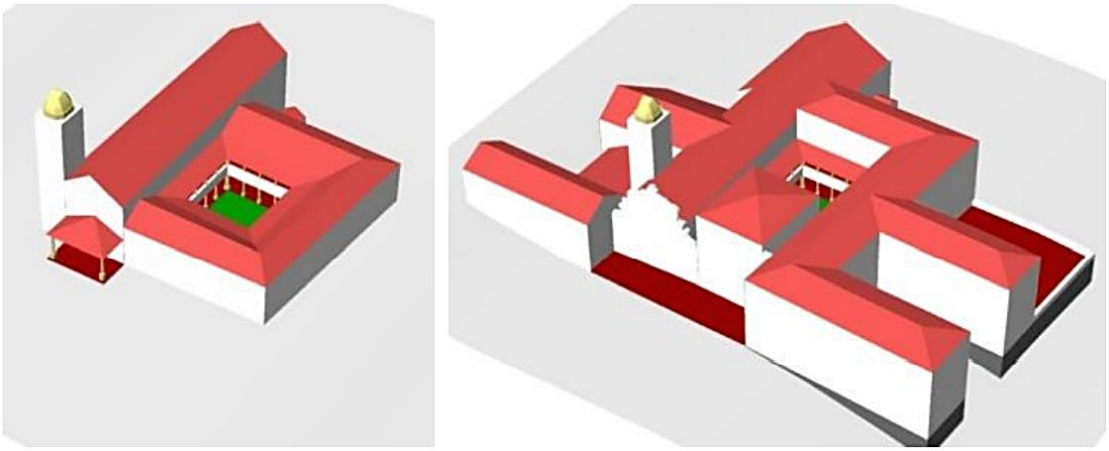
Tomando como exemplo o caso do Convento de Olinda, o processo de reformulação da fachada acompanhou o período de restauro e reconstrução do

edifício. Bárbara Aguiar indica que muitos conventos foram e permaneceram desocupados durante a presença holandesa no litoral nordestino. O Convento de Olinda, por exemplo, foi destruído num incêndio provocado pelos neerlandeses em 24 de novembro de 1631, abandonado pelos frades em 1639 e reocupado apenas em 1654. Após essa fase devastadora para o edifício, ocorreu o

> período de maior atividade construtiva, durou cerca de 100 anos, e representa o ápice da construção do conjunto franciscano. Entre 1700 e 1754 (data marcada nas cornijas das janelas do bloco intermediário – a antiga portaria do convento), observou-se o período mais intenso de obras no convento e expansão de sua estrutura física (Aguiar, 2009, p. 62).

A pesquisadora nos fornece outros dados essenciais sobre o conjunto conventual olindense e destaca como o processo de ampliação do edifício se estendeu entre 1654 até 1714. O setor da Ordem Terceira teve início a partir de 1711 e o bloco da portaria só seria edificado entre 1753 e 1754. Como observado na simulação elaborada por Bárbara Aguiar:

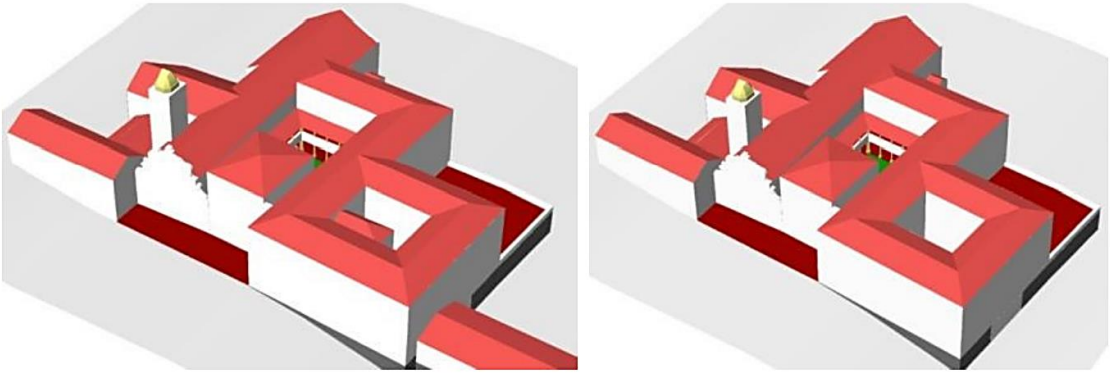
Figura 18 – Simulação da arquitetura do Convento de Olinda no século XVII (esquerda) e no século XVIII (direita)



Fonte: Aguiar, 2009, p. 63.

A fase construtiva final ocorreu na segunda metade do século XIX, em decorrência do gradual declínio da Ordem, entre 1750 e 1850, levando a conversão do convento em abrigo para as tropas imperiais, recebendo, inclusive, a visita do imperador D. Pedro II, em 03 de dezembro de 1859 (cf. Aguiar, 2009, p. 63). Até o início do século XX o edifício obteve algumas extensões construtivas atualmente inexistentes:

Figura 19 – Simulação da arquitetura do Convento de Olinda no século XX (esquerda) e como é atualmente (direita)

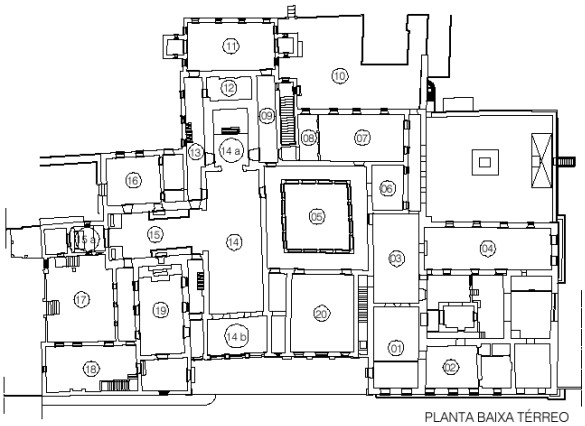
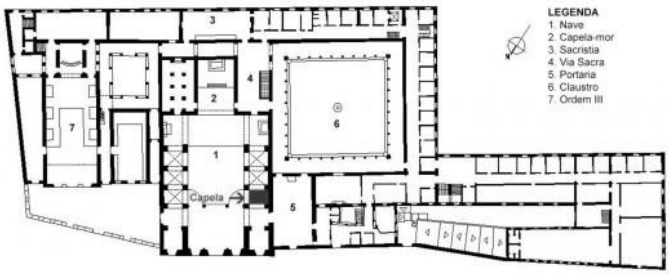
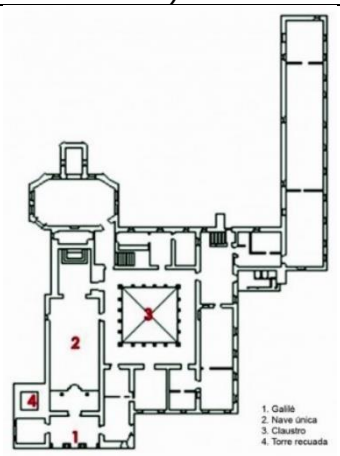


Fonte: Aguiar, 2009, p. 63.

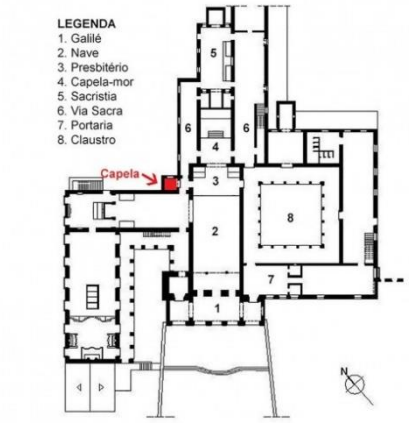
Tal periodização ocorre em paralelo com a reconstrução de outros edifícios, como os Conventos de Ipojuca e de Sirinhaém, ambos em 1654; o Convento de Igarassu, entre a primeira metade da década de 1660 até 1693; o Convento do Recife, no último terço do século XVII e o Convento de João Pessoa, entre as décadas de 1700 e 1710 (cf. Bazin, 1983, p. 141). Caso o Convento de Cairu tenha sido a referência visual para os demais conventos barrocos, esse processo deve ter ocorrido no final do século XVII em diante. Afinal, o convento baiano foi fundado em 1650, exigindo um certo tempo entre a sua finalização e o começo do interesse pela sua arquitetura.

Retomando a questão das tipologias, segundo Germain Bazin, o caso de Salvador se distancia das demais, pois suas duas torres sineiras estão endossadas na linha da fachada, seu nártex não é formulado como uma galilé de arcada homogênea, mas sim por três portais, cuja porta central é maior que as laterais. O mesmo ocorre com as janelas do primeiro piso e o frontão é o que mais se aproxima dos elementos barrocos referidos. O nicho, inclusive, é uma característica comum aos frontões dos edifícios franciscanos, com exceção de João Pessoa, de Igarassu, do Recife e de Penedo, que possuem as armas da Ordem entalhadas em cantaria e Sirinhaém que não possui nenhum elemento ornamental ou devocional. Por fim, temos o Convento de São Francisco do Conde que é definido por Germain Bazin como uma “obra bastarda” por mesclar os aspectos dos Conventos de Salvador e Cairu (cf. Bazin, 1983, p. 150).

Tabela 12 – Fachadas e Plantas Baixas de cada Convento Franciscano do Nordeste (ordenado pelas respectivas fundações)

Fachada	Vista de cima
01. Convento de São Francisco de Olinda (Pernambuco)	
	
Fonte: Mori, Victor Hugo. Fachada do Convento de São Francisco de Olinda. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/11.122/6534. Acesso em: 03 mar 2022; Planta Baixa do Convento de São Francisco de Olinda. Arquivo pessoal de Bartira Ferraz.	
02. Convento de São Francisco de Salvador (Bahia)	
	
Fonte: Fachada do Convento de São Francisco de Salvador. Disponível em: https://www.salvadordabahia.com/experiencias/igreja-e-convento-de-sao-francisco/. Acesso em: 03 mar 2022; Planta Baixa do Convento de Salvador (Moura Filha ; Cavalcanti Filho, 2012, p. 661).	
03. Convento de Santo Antônio de Igarassu (Pernambuco)	
	
Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio de Igarassu (Fotografia do autor); Planta Baixa do Convento de Igarassu (Cavalcanti Filho, 2018).	

04. Convento de Santo Antônio de João Pessoa (Paraíba)

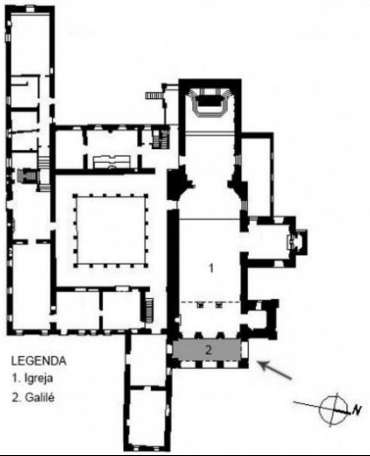


Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio de João Pessoa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_S%C3%A3o_Francisco#/media/Ficheiro:JoaoPessoa_ConventoSaoFrancisco.JPG. Acesso em: 03 mar 2022; Planta Baixa do Convento de João Pessoa (Cavalcanti Filho, 2018).

05. Convento de Santo Antônio de Recife (Pernambuco)

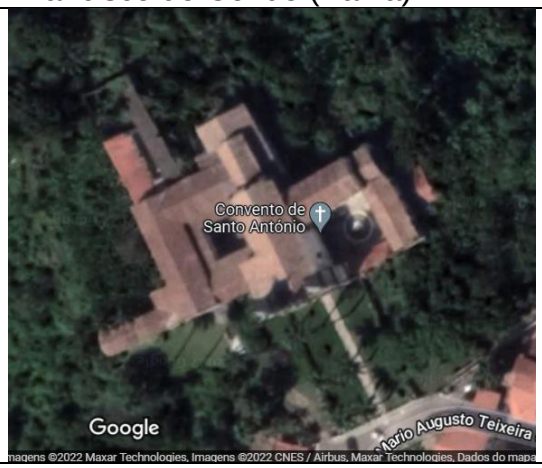
Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio do Recife. Disponível em: https://www.skyscrapercity.com/threads/recife-o-luxo-da-capital-pernambucana-by-raul-lopes.2301355/page-11. Acesso em: 03 mar 2022; Planta Baixa do Convento do Recife (Moura Filha ; Cavalcanti Filho, 2012, p. 664).

06. Convento de Santo Antônio de Ipojuca (Pernambuco)



Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio de Ipojuca (Fotografia do autor); Planta Baixa do Convento de Ipojuca (Cavalcanti Filho, 2018).

07. Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde (Bahia)[43]

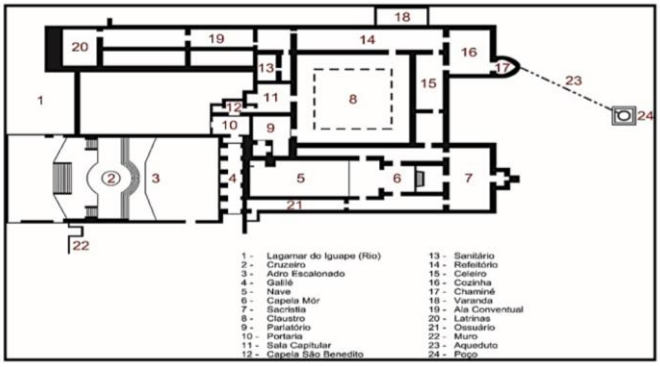


Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde (Fotografia do Auto); Imagem de satélite do Convento de São Francisco do Conde. GOOGLE MAPAS. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/place/Convento+de+Santo+Ant%C3%B3nio/@-12.6309657,-38.67824,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x715d85f77b9ad6f:0x5ec293e483594154!8m2!3d-12.6309657!4d-38.6760513?hl=pt-BR. Acesso em: 03 mar 2022.

08. Convento de Santo Antônio de Sirinhaém (Pernambuco)

Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio de Sirinhaém (Fotografia do Autor); Planta Baixa do Convento de Sirinhaém (Cavalcanti Filho, 2020).

09. Convento de Santo Antônio de São Francisco de Paraguaçu (Bahia)

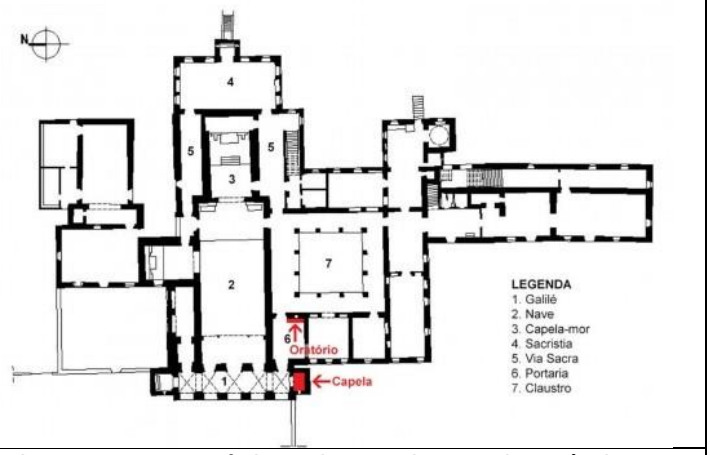


Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio de São Francisco de Paraguaçu. Disponível em: https://sanctuaria.art/2016/02/17/igreja-e-ruinas-do-convento-de-santo-antonio-do-paraguacu-

[43]Único convento que ainda não foi localizada a Planta Baixa.

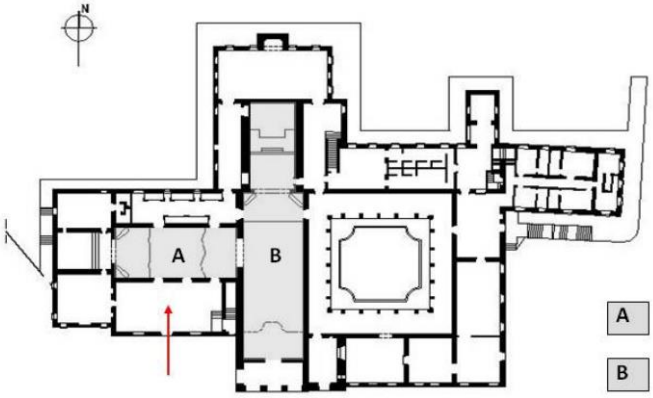
cachoeira-bahia/. Acesso em: 03 mar 2022; Planta baixa do Convento de São Francisco de Paraguaçu (Silva, 2017, p. 9).

10. Convento de Santo Antônio de Cairu (Bahia)



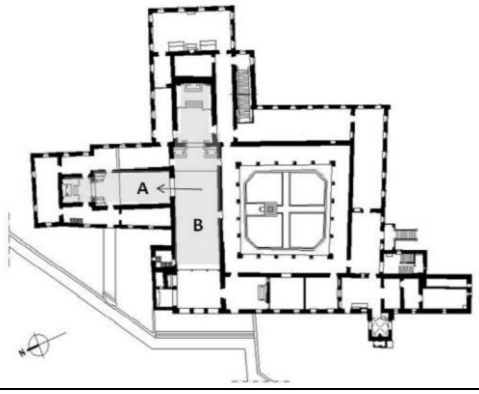
Fonte: Fachada do Convento de Santo Antônio de Cairu. Disponível em: https://hpip.org/pt/heritage/details/947. Acesso em: 03 mar 2022; Planta Baixa do Convento de Cairu (Cavalcanti Filho, 2020).

11. Convento do Bom Jesus de São Cristóvão (Sergipe)



Fonte: Fachada do Convento do Bom Jesus de São Cristóvão (Fotografia do autor); Planta Baixa do Convento de São Cristóvão (Moura Filha ; Cavalcanti Filho, 2012, p. 657).

12. Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula de Penedo (Alagoas)



Fonte: Fachada do Convento de Santa Maria dos Anjos de Penedo. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g1235342-d2407963-i126892603-Convento_N_S_dos_Anjos-Penedo_State_of_Alagoas.html. Acesso em: 03 mar 2022; Planta Baixa do Convento de Penedo (Moura Filha ; Cavalcanti Filho, 2012, p. 654).

13. Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro (Alagoas)

Fonte: Fachada do Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro. Disponível em: https://www.destimap.com/index.php?act=attraction&a=Igreja-Santa-Maria-Madalena%2C-Marechal-Deodoro%2C-Brazil. Acesso em: 03 mar 2022; Planta do Convento de Marechal Deodoro (Moura Filha ; Cavalcanti Filho, 2012, p. 667)

Apesar do caráter pioneiro e central de Germain Bazin para o pensar sobre a arte franciscana no Brasil Colonial, o estudo holístico da arte franciscana no Brasil Colonial encontra-se ainda por fazer, principalmente no que tange aos tetos. No contexto geral dos edifícios religiosos brasileiros, não se limitando às obras franciscanas, o historiador da arte deu maior atenção à talha e aos retábulos, sendo as coberturas referenciadas pontualmente para contribuir com a análise da arquitetura. Resta aqui a reflexão, o quanto os tetos artístico-iconográficos franciscanos contribuem para essa unidade artística da Ordem no Nordeste Colonial?

3.2 O aparato artístico

Os Conventos Franciscanos do Nordeste não se destacam apenas pela qualidade arquitetônica de seu conjunto edificado, como também pelo aparato artístico que os reveste e se adapta às necessidades litúrgicas, simbólicas, pedagógicas e sociais dos seus religiosos e dos seus fiéis. Dentre as tipologias de obras de arte encontradas nos conventos estão: azulejos, talha, escultura, imaginária, marcenaria, carpintaria, mobiliário, cantaria, metalurgia, ourivesaria, prataria, alfaia, estuque e pintura.

Em níveis diferentes de sistematização, cada gênero artístico recebeu maior ou menor grau de investimento científico-metodológico e a historiografia brasileira colonial evidencia que a arte produzida nesse período acompanha as tendências

importadas de Portugal, adaptando-se às necessidades e recursos locais. Ao elaborar o “Guia de identificação de Arte Sacra” (2012), o pesquisador Raphael João Hallack Fabrino sistematizou os Bens Integrados e Móveis, constituindo-se um importante recurso de embasamento das principais características plásticas do Período Colonial. Mesmo que trate do patrimônio brasileiro em geral, não se limitando à arte dos franciscanos, a obra ainda tem sua relevância por enquadrar os principais marcos artísticos no país. No que tangue aos Bens Integrados, o autor trata dos revestimentos parietais (talha), dos retábulos, dos púlpitos, dos arcos cruzeiros, das balaustradas e das pinturas; enquanto entre os Bens Móveis, detém-se nas esculturas religiosas, nos oratórios e nas pratarias. Em ambos os casos, observamos a subdivisão temporal tradicional: Maneirismo, Barroco – repartido no Nacional e no Joanino –, Rococó e Neoclássico. Nessa classificação, Rafael Fabrino se aprofunda nas características das talhas, dos retábulos e das imaginárias.

Propagado pelos Jesuítas, o estilo Maneirista predominou na arte brasileira entre o final do século XVI e as primeiras décadas do XVII. O seu vocabulário era pautado nas formas geométricas e/ou em elementos da natureza, onde a rigidez, a simetria e as influências greco-romanas predominam. Seus retábulos integram talha, pintura e escultura, inseridas em nichos pouco aprofundados, com baixos relevos, imagens de barro ou madeira pouco expressivas, rígidas e anatomicamente desproporcionais.

No período chamado “Barroco”, a ornamentação brasileira adquire maior dinamismo, teatralidade, profundidade e exuberância. O ouro é um de seus elementos marcantes em decorrência da profusa extração de metais na região de Minas Gerais. As pinturas perdem espaço para as imagens nos retábulos, sendo realocadas para outros pontos do edifício, como os tetos e paredes, enquanto a imaginária adquire maior expressividade, movimento e proporcionalidade. Dentro dessas características, o “Barroco Nacional”, datado do último quartel do século XVII, possui retábulos revestidos em talha dourada, com colunas torças (salomônicas ou pseudo-salomônicas) e o coroamento em arco de volta perfeita, que emolduram o camarim (nicho central). Suas imagens ainda assumem posturas eretas com panejamentos ainda muito presos ao corpo, mas gradualmente manifestam posturas que se desprendem da rigidez. Já o “Barroco Joanino” despontou na primeira metade do

século XVIII, cujo termo se refere ao rei português D. João V (1706-1750), e representa o momento de

> apogeu da monarquia absoluta, quando “Portugal era o ouro do Brasil”, predominou na decoração em talha das igrejas lusas e brasileiras o gosto barroco de importação romana, proveniente da oficina do Palácio de Mafra, que estava sendo construído, e no qual colaboraram artistas italianos, sob a direção do germano italianizado Ludovice (Carvalho, 2008, p. 25).

A tipologia joanina se manteve até a década de 1770, com aspectos ainda mais dinâmicos, cenográficos e exuberantes quando comparado ao Barroco Nacional. Dentre as características mais marcantes dos seus retábulos estão o completo preenchimento dos espaços, o dossel no coroamento, colunas salomônicas similares aos modelos de Bernini, composições escultóricas de anjos, trono em escadarias, concheados e elementos antropomórficos e zoomórficos. As imagens são inseridas de maneira individualizada, com muita expressividade e agitação da postura e dos tecidos, além do eficiente resultado anatômico. O aspecto comum aos dois momentos do Barroco Brasileiro está na profusão de elementos vegetalistas, fitomórficos, zoomórficos e antropomórficos que se expandem ao longo das superfícies dos edifícios religiosos, ocupando parcial ou totalmente retábulos, paredes e mesmo tetos. Destaquemos que, no Barroco Nacional, as folhagens (principalmente o acanto), os animais associados às virtudes cristãs (fênix, pomba, águia e cordeiro) e os medalhões são os motivos mais usuais, porém, começam gradualmente a dividir espaço com figuras humanas, como as angelicais (*putti*, querubins, serafins, anjos tocheiros e músicos) e as mitológicas de matriz greco-romana (atlantes e cariátides).

A partir de 1760, chega ao Brasil a linguagem Rococó, adaptação portuguesa do termo francês “*Rocaille*” e popular nas igrejas e palácios tanto da França quanto de Portugal. Foi marcada pelo dinamismo, assimetria, fluidez, com formas arquitetônicas em dissolução e a redução no uso de elementos antropomórficos. Dentre as características mais marcantes da sua talha estão os elementos vegetalistas e fitomórficos, concheados e flâmulas assimétricas sobre superfícies lisas e em tons claros, característica que vai dominar os retábulos. Nesse momento o douramento e as cores vibrantes do Barroco reduzem, com usos mais pontuais. As imagens sacras mais esbeltas e alongadas mantêm a agitação do corpo e dos tecidos, com expressões ingênuas e alegres (cf. FABRINO, 2012, p. 79).

Rafael Fabrino estende sua cronologia até o Neoclássico, linguagem adotada no final do século XVIII e que se mantiveram até o XIX, marcando muito mais o Período Imperial e não tanto o Colonial. As formas neoclássicas enrijeceram a sinuosidade do Rococó, com redução no uso da talha, limitada a poucos elementos fortemente inspirados pelas tradições clássicas e renascentistas (medalhões, guirlandas, florões, festões, laços e fitas, vasos e urnas). Seus retábulos são dominados por formas geométricas, uso de colunas dóricas e jônicas de fuste liso, pinturas douradas e marmorizadas, coroamento com baldaquinos e preponderância de elementos arquitetônicos. As imagens também perdem expressividade, com gestos mais discretos, posturas mais rígidas, e a adesão do uso de gesso, permitindo a produção em série. Em meados do século XIX, o Neoclássico Brasileiro será fortemente influenciado pelo estilo eclético que

> se apropria dos repertórios formais do barroco, rococó e neoclássico e os reúnem em um único objeto ou construção. A reunião desses elementos e suas novas formas de organização espacial são a base do estilo eclético, que teve grande prosperidade no Rio de Janeiro e outras cidades (Fabrino, 2012, p. 12).

Nos Conventos Franciscanos do Nordeste identificamos as linguagens acima, sendo o Barroco o mais frequente. Anna Maria de Carvalho identifica essas tipologias agrupando em ciclos decorativos (cf. Carvalho, 2008, p. 24-26):

1. Ciclo Maneirista: a historiadora ressalta que é quase nula a contabilização desses exemplares, existindo apenas os fragmentos nas bases de uma coluna no Convento de João Pessoa.
2. Ciclo Barroco Nacional: talha da Capela Dourada da Ordem Terceira do Recife; retábulos da igreja dos Conventos de Salvador e de Marechal Deodoro e da capela da Ordem Terceira do Convento de João Pessoa.
3. Ciclo Barroco Joanino: retábulos da igreja dos Conventos de Igarassu, de Salvador e de Penedo; retábulo da Sala do Capítulo do Convento de Olinda e o arco cruzeiro da capela da Ordem Terceira do Convento de João Pessoa.
4. Ciclo Rococó: retábulo das igrejas dos Conventos de Olinda, do Recife e de Igarassu, e o retábulo da capela da Ordem Terceira do Convento de Olinda.

A listagem da historiadora não levou em consideração o que poderíamos chamar de “Ciclo Neoclássico”, encontrado em menor escala quando comparado aos

dois ciclos do Barroco, mas foi muito popular nas dependências da Ordem Terceira do Convento do Recife. O setor do hospital foi iniciado em 1723, mas apenas na década de 1860 teve suas obras finalizadas, contribuindo para a inserção de elementos característicos do período neoclássico nos seus espaços, como a portaria, as escadarias, os corredores, as capelas e mesmo a sacristia que atende a Capela Dourada (Barroco Nacional) e a igreja dos terceiros (Rococó).

Quanto às pinturas, Rafael Fabrino destaca que “sempre estiveram à sombra da arquitetura religiosa” (Fabrino, 2012, p. 38), mas, apesar disso, Anna Maria de Carvalho é bem enfática ao afirmar que

> nas primeiras décadas dos tempos coloniais a pintura não gozou do mesmo prestígio que arquitetura e a escultura, ela veio a se afirmar como expressão visual notadamente no século XVIII, período áureo da produção barroca nessas terras, em quadros isolados, em painéis parietais e de forma monumental, em forros de tetos. O gênero pictórico que melhor expressou a temática religiosa colonial foi o realizado nos forros das igrejas, em caixotões ou em perspectivas ilusionistas (Carvalho, 2008, p. 27).

Em concordância com as apalavras da historiadora, ao longo desta tese, evidenciaremos como a pintura não apenas é popular na arquitetura colonial como assume a preponderância nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste. Não é coerente colocar as pinturas como “à sombra da arquitetura”, pois, através dos exemplos presentes nos forros, é possível perceber o quanto a iconografia dá significado aos espaços e muitas vezes carrega a força mnemônica da espiritualidade franciscana. Independentemente de onde estejam aplicados, os tetos aqui em estudo são exemplos com tamanho potencial histórico-artístico e lhes falta maior reconhecimento e dedicação por parte dos pesquisadores e das instituições governamentais. Tendo enquadrado historicamente o patrimônio dos Conventos Franciscanos do Nordeste, cabe aprofundar o tema e abordar as estruturas, localidades, técnicas e pinturas dos tetos dos referidos conventos.

4 O teto

> Teto [é] (te.to) *s.m*. 1. Face superior, internamente considerada, de uma casa, de um aposento, de um veículo, oposta ao chão. 2. Fig. Casa, habitação: o bombardeio deixou muita gente sem teto. 3. O limite máximo: teto salarial. 4. (Aer.) Altura da parte inferior da mais baixa camada de nuvens (Academia Brasileira de Letras, 2008).

Tratar do tema dos tetos no contexto brasileiro é adentrar num universo ainda pouco explorado e envolto em lacunas documentais, investigativas e metodológicas, sendo encontrados geralmente em estudos de arquitetura, engenharia ou restauração. No campo da história da arte o olhar dos pesquisadores se volta sobremaneira aos tetos em quadratura, com falsas arquiteturas, figuras divinas, fantásticas e angelicais alçando voos em direção ao pseudo-céu que rompe a superfície do forro e encanta – e engana – os olhos do público. Os caixotões, por sua vez, brincam com o nosso olhar através das composições complexas de temáticas dispostas em padrões geométricos, que também permitem criar dinamismo e profundos jogos cênicos. Então qual a razão da escassez de estudos sobre o tema? Tal questão pode estar envolta em curiosidades e preferências específicas por parte dos pesquisadores, tradições historiográficas e artísticas. Nos interessa aqui muito mais entender o que torna essa tipologia artístico-arquitetônica algo único, substancial e relevante para os estudos históricos. Com tantas possibilidades merecedoras de atenção, a nossa porta de entrada foi o teto em caixotões da “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda, cujas lacunas nos fazem levantar questões como: o que são tetos? O que são tetos em caixotões? Quais as características dos tetos? Quais os elementos distintivos de suas tipologias? O que o teto em questão traz de inédito? Qual o seu contexto, seja histórico, social, plástico ou religioso? Como se integra ao conjunto arquitetônico e pictórico do edifício? Poderíamos nos delongar por diversas indagações que apenas um teto nos leva a pensar, ainda mais quando ocorre a conversão investigativa e passamos a observar uma realidade de cento e seis tetos distribuídos nos treze Conventos Franciscanos do Nordeste. As perguntas acima deixam de atender a apenas um modelo e procuram abarcar os demais exemplos desse espólio, sendo a questão do “que é um teto em caixotões” a linha condutora deste capítulo. Num primeiro nível, a escolha do tema dos tetos em caixotões surge

da inquietação inicial desta tese sobre a “Sala dos Filósofos”, num segundo nível está o aspecto de que é a modalidade de forro mais frequente nos conventos aqui estudados e, por fim, é um tema ainda pouco explorado pela historiografia.

Ao analisar o termo “teto em caixotões” nos deparamos com a conjugação de duas palavras muito significativas para a história da arte. De um lado temos uma estrutura e do outro identificamos uma formatação. No senso comum, a palavra “teto” nos remete à estrutura arquitetônica que recobre a parte superior de um espaço em oposição ao chão, como bem pode definir algum dicionário padrão: “Face superior, internamente considerada, de uma casa, de um aposento, de um veículo, oposta ao chão” (Academia Brasileira de Letras, 2008, p. 1234). Já o “caixotão” resulta da adaptação do termo “caixote”, cujo significado nos remete ao objeto utilizado para armazenamento, mas aqui transfigurado nas formas geométricas em relevo que avançam ou recuam pela linha de superfície do forro dando forma a padrões similares aos de gavetas num mobiliário. Portanto, “teto em caixotões” pode ser entendido prematuramente como a tipologia de cobertura que reveste a parte superior de um determinado espaço, cuja característica distintiva são os relevos geométricos similares a caixotes ordenados ao longo da superfície num padrão em malha (trama). Esta prévia definição nos conduzirá durante toda a investigação, restando-nos aprofundar conceitos específicos que giram em torno do tema.

4.1 O *tectum*

Para melhor analisarmos o conceito de “teto em caixotões” é necessário aprofundar o que se constitui como “teto” e como foi entendido ao longo do tempo. Essa análise passa pela recolha daquilo que foi especificado nos dicionários e tratados, cuja descrição demonstra as interpretações ao longo dos séculos desse objeto. Os Conventos Franciscanos do Nordeste foram fundados entre os séculos XVI e XVII, mas os seus forros encontrados na atualidade circundam o final do século XVII até a primeira metade do XIX. Sendo esses exemplares parte da realidade colonial brasileira, partiremos da obra mais antiga que tivemos acesso, o “*Dictionarium Lusitanico-Latinum*”. Produzido pelo bispo português Agostinho Barbosa (1589-1649), em 1611, o dicionário apresenta a associação dos termos “teto” e “cobertura”:

> *Cubrir*. Tego, is, texi, tectũ. Operio, operis, p.c. operui, opertum.
> Obruo, obruis, obrui, obrutum, p.c.
> Velo, as, aui, atum. Obtendo, is, obtendi, Obtensum, & obtentum. Vt.
> Vultu dolorem animi tegete, Cic.z.Ver.
> Nox operit terras, Virg. 4. Æneid.
> Velare capur, Cic. Pro Domo sua.
> Delubra fronde velare, Virg. 2. Æneid.
> Thesaurum terra obruere, Cic. De Senect,
> Inuolucris tegere, & obtendere velis, Cic, Q. Frat. Lib. I.1.
> Rationem turpitudini obtendere, Pli.Iun,
> Lib.6.epist.8.
> *Cuberta cousa.* Tectus, a.um. Opertus, a, um.
> Velatus, a, um, p.p. Obrutus,a,um, pe.corr.
> Particip. Vt,
> Innocentia tectus, Cic. Pro lege Manil.
> Antrum tectum arboribus, Ouid. 12. Met.
> Opertus dedecore, vel contumélia, Cic. Pro
> Cluentio, & Ver. 6.
> Operto capicite este, Cic. de Senect.
> Capite velato, tecto, & operto, Cic. Lib. 2. de (BARBOSA, 1611, p. 279)
> Nat. Deor.
> Pennis nigris velata monedula, Ouid. 7. Metam.
> Semina obrura longis fulcis, Ouid. 1.Met.
> Obrutis infanis effet adultera quis, Ouid.epistol.I.
> *Cubertamente*. Tectè, aduerb. Cicero Attic. Lib. 1. epist. 9.
> Tectius, aduerbium comparatiuum, Cicer. Pxto lib.9.22 (Barbosa, 1611, p. 279-280).

O jesuíta extraiu de obras da Antiguidade, como a “Eneida” (séc. I a. C.) de Virgílio, “*Pro domo sua*” (57 a.C.) de Cícero e “Metamorfoses” (8 d.C.) de Ovídio, para embasar sua linha de raciocínio das relações entre os conceitos de teto e cobertura, mesmo não definindo claramente o que se constitui como “teto”. O paralelo criado com as coberturas nos indica um dos pontos diretamente relacionados ao termo em questão: estrutura aplicada na parte superior, cobrindo um recinto. Tal sentido se aproxima, também, do conceito de “telhado”, como apontou o jesuíta François-Antoine Pomey (1618-1673) em seu “Indiculo Universal. Contem distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as cousas que ha no mundo, & os nomes de todas as Artes e Sciencias”, publicado pela primeira vez em 1716. Além de membro da Ordem Jesuíta, o padre francês foi romancista, filólogo e lexicógrafo, tendo desenvolvido a tradução de termos em latim para português na obra supracitada. As palavras foram distribuídas por temas, sendo os tetos parte do segundo capítulo referente à “Caza, e suas Partes”:

> CAPÍTULO SEGUNDO.
> Da Caza, e suas Partes.

> *De Domo, e jusque Partibus.*
> [...]
> Tecto. *Tectum, i.*
> [...]
> Tecto.
> *Tectum.*
> O mais alto da caza. *Faftigium, ii.*
> Telha. Tegula, a. *Tegulum, i.*
> Telhado cuberto de tejollo. *T.ctum, a Tegulum, i.*
> Ripa da madeira rachada. *Scandula, a.*
> Tecto de tejolo, de ripas. *Tectũ lateritiũ, scãdulariũ.*
> Algerozes do telhado. *Subgrunda, a. Subgrundia, orum.*
> Patio no meio do edificio. *Compluvium, ii. Cavadium.*
> Canais, aonde se ajuntaõ todas aguas. *Colliquia, arum.*
> Tecto razo. *Tectum planum.*
> Telhado de quatro aguas. *Tectum quatour alarum.*
> Telhado de huma sò agua. *Tectum simplicis ala.*
> Tecto declive. *Tectum declive.*
> Telhado de abobada. *Tectum testudineum.*
> Telhado redondo. *Tectum faftigiatum.*
> Grimpa no mais alto. *Culmins pínula versatilis. Index ventil bractéola* (Franco, 1754, p. 139-140).

O termo "*Tectum*" é a versão latina para "teto", mas assumia novos significados quando associada com outras palavras, como "*Tectum simplicis ala*", "*Tectum testudineum*" ou "*Tectum fastigiatum*", cuja tradução foi definida por François-Antoine Pomey como "telhados de uma água", "telhado de abóbada" e "telhado redondo", respectivamente. A questão que se faz aqui é a delicada dificuldade de distinguir os termos "teto" e "telhado" dentro dessa origem comum. Como aponta Rafael Flach, em sua monografia "Estruturas para telhados: análise técnica de soluções" (2012), a literatura especializada em engenharia civil ainda hoje adentra em certas incoerências ao buscar definir o conceito de "teto". Referenciando Marcela Paula Meneguetti (2001), o engenheiro aponta que "muitas vezes os termos cobertura e telhado são utilizados de forma redundante, como se fossem sinônimos, tanto na linguagem leiga como na literatura técnica" (Flach, 2012, p. 18), enquanto o restaurador João Carlos Sarrazola Martis aponta como, desde o "período medieval, os tectos como os conhecemos hoje não existiam. Confundiam-se com a própria estrutura de cobertura ou dos pavimentos, tendo todo o vigamento à vista" (Martins, 2008, p. 5). Para Luís

Maria da Silva Pinto, em seu “Diccionario da Língua Brasileira”, o teto pode ser definido como “Cobertura superior da casa” (Pinto, 1832, p. 129ii); enquanto o frei Domingos Vieira reitera, em seu “Grande diccionario Porttuguez; ou, Thesouro da língua Portuguesa” (1871), como: “TECTO, s.m. (Do latim *tectum*). A cobertura da casa, pela parte superior d’ella, com telhas sobre o madeiramento, se não é coberto de terrado, ou argamassado” (Vieira, 1871, p 686). Se o frade agostiniano engloba toda a estrutura superior de um edifício como “teto”, para Luís Pinto, algumas características são particulares ao telhado: “A obra de telhas que cobre o edifício. *Agua do telhado*, a parte delle com pendor para escorrer as águas” (Pinto, 1832, p. 129ii). Esta citação evidencia as principais especificidades dos telhados, seja a sua composição em telhas ou sua função particular para proteção climática. O clérigo teatino[44] Raphael Bluteau (1638-1734) contribui para o esclarecimento do significado da palavra “telhado” no século XVIII:

> Telhado. A parte exterior, & mais alta, que sustenta as telhas, que cobrem o edifício. Há telhados de hũa, de duas, de tres, & de quadro aguas. Telhado de hũa agua, chamãolhe *Trouxa*, ou madeyrado de trouxa. Leva hũa madre, ou trave pelo meyo, para a madeyra não dar de si, usa-se nas estrebarias, palheyros, telheyros de lavrar pedra, &c. Telhado de duas aguas, ou telhado de empena, tem dous prolongos, ou madeyrados de asnas, as quaes vão morrer nas paredes da empena, *id est*, acabar direyto pelas paredes abayxo. Telhado de três aguas tem dous prolongos, & hũa tacaniça, que leva dous espigões, & hum laroz, que tem maõ na tacaniça. Telhado de quatro aguas tem dous prolongos, & duas tacaniças, leva quatro espigões, & dous larozes, & o mais são asnas (Bluteau, 1728, p. 68-69).

O telhado é delimitado pelo papel protetor contra as intempéries da natureza, localizando-se sempre acima dos edifícios, estruturados segundo a necessidade (de uma a quatro águas) e composto por telhas de barro cozido, lâminas de pedra, placas de madeira ou fibras vegetais. Quando analisamos o termo “tecto” segundo o mesmo autor, a palavra nos direciona para a “Parte interior, & superior do aposento, a qual cobre as traves, vigas” (Bluteau, 1728, p. 64), ou seja, o revestimento na parte superior de um espaço, encontrado em qualquer nível dos edifícios e constituído de madeira, estuque, azulejaria, alvenaria ou mesmo pedras que recobrem as estruturas de sustentação do nível acima. O teto pode ou não estar diretamente interligado às estruturas do telhado, mas não tem como princípio de uso, e obrigatoriedade, a

[44]Ordem dos Clérigos Regulares de São Caetano, também conhecida como Ordem dos Teatinos.

proteção daquilo que está no exterior. Outra questão é que os telhados cobrem por completo os espaços edificados, delimitado pelos limites da área construída e as suas morfologias. Tais características alcançam a gênese da arquitetura. Ao observar a elaboração das primeiras construções e o modo como eram recobertas, o arquiteto romano Marco Vitrúvio Polião destaca, em seu "*De architectura*" (séc. I a.C.), como desde o princípio dos agrupamentos humanos os indivíduos procuravam reproduzir o comportamento de outros animais nas suas práticas construtivas, enquanto o seu comportamento competitivo levava à busca pelo aperfeiçoamento. O resultado foram as primeiras soluções para as edificações, que incluíram as primeiras coberturas:

> Como, portanto, diariamente, os homens estivesses por natureza dispostos a imitar e a aprender, gloriando-se das suas descobertas, mostravam uns aos outros os acabamentos dos edifícios e, exercitando assim em competições as suas capacidades, progressivamente atingiam os melhores resultados. Primeiramente, com forquilhas levantadas e pequenas varas entrelaçadas, construíram paredes com lama. Outros levantavam muros com torrões secos de barro, pondo-lhes armações de madeira, e para se protegerem das chuvas e dos grandes calores, cobram-nos com canas e folhagem. Como, nas tempestades invernais, os tetos não pudessem agüentar as chuvas, desviavam-nas fazendo telhados de duas águas e revestiam com lama essas coberturas. [...] instruindo-se pelo espírito e progredindo com reflexões mais aprofundadas, desenvolvidas a partir da multiplicidade das artes, começaram a levantar já não cabanas mas casas com alicerces, construídas com paredes de tijolo ou de pedra e cobertas por madeira e telha, posteriormente passando, dos juízos vagos e incertos, à certa racionalidade das comensurabilidades, através das observações das obras (Vitrúvio, 2007, p. 113-116).

Vitrúvio ainda esclareceu como o surgimento dos frontões, tríglifos, mútulos, métopas e dentículos se deveu às coberturas dos edifícios (cf. Vitrúvio, 2007, p. 208-211), afinal, preenchiam os vãos vazios deixados entre os seus telhados e as paredes de sustentam. Tais apontamentos do arquiteto romano evidenciam como o papel das coberturas nas edificações é essencial para o entendimento do processo de aperfeiçoamento da construção civil e religiosa, levando ao surgimento de soluções arquitetônicas de tamanha relevância para a história da arquitetura. Ainda no capítulo referente à "Disposição dos entablamentos dos templos", nos é fornecida outra terminologia relevante à análise conceitual dos tetos, o madeiramento:

> É colocado em cima de todos os edifícios um madeiramento designado por vários nomes. Mas, como há essa variação dos nomes,

> assim ela se verifica, na realidade, também nos diversos usos. Assim, as traves são colocadas sobre as colunas, as parastáticas e as antas; nos vigamentos, pranchas e tábuas. Sob os telhados, se houver vãos maiores, vigas transversais e caibros; se forem normais, o pau de fileira e asnas, estas salientes até a extremidade da cimalha; sobre as asnas, as travessas; finalmente, em cima, sob as telhas, ripas de tal maneira salientes que as paredes sejam cobertas pelo seu avançamento (Vitrúvio, 2007, p. 207-208).

Vitrúvio não apenas nos esclarece como era composta a estruturação de um teto como também indica os seus diversos sinônimos até a altura da redação de seu tratado, mas que se decidiu por englobá-los no termo "*Materiatio*", cuja tradução feita por Manuel Justino Maciel significa "madeiramento, vigamento, obra de madeira ou de carpintaria nos travejamentos do edifício" (Maciel *In:* Vitrúvio, 2007, p. 207). A madeira foi a matéria-prima básica da morfologia dos tetos desde a Antiguidade, sendo listadas pelo arquiteto romano as melhores árvores para utilização nas mais diversas práticas construtivas (cf. Vitrúvio, 2007, p. 150-159). Tal direcionamento converge para aquilo que é observado na "*Prosodia in vocabularium bilingue, latinum et lusitanum digesta, in qua dictionum significatio et syllabarum quantitas expenditu*" (1732), do padre jesuíta Bento Pereyra (1605-1681). O autor indica entre as derivações do termo latino "*tectum*" aspectos que nos ajuda a compreender a complexidade na adaptação da palavra para as realidades construtivas:

> Tecton, is, m.g. O carpinteiro, o architecto: incr.b.Grce.
> Tectonarchus. Tectonargus, i, m.g. O carpinteiro, ou architecto, 2.b. Sophocl.
> Tectania, æ, f.g. A arte, & officio de carpinteiro, a architectura. 2.b. Grce.
> Tectonicus, i, m.g. O carpinteiro, o architecto. 2.3.b. Grce.
> Tectonicus, a, um. Cousa de carpinteiro, ou de carpintaria, ou architectura. 2.p.b. Am.
> Tectoniũ, ii, n.g. A casa, & officina de carpinteiro. 2.b. Am.
> [...]
> Tectus, a, um. Cousa cuberta, encuberta, escondida, sicreta, oculta, secretaria, de segredo, calada, escura, desendida, & e. Cie.
> [...]
> Tecte, adv. Cuberta, escondida, caladamente, em segredo, por baixo da capa, & c. Cic.
> Tectum, i, n.g. O telhado da casa; item, a casa; item, ovelhas cobertas com outra pelle por lhe naõ çujar. Cic.
> Tector, is, m.g. O caiador, engessador, encobridor, escondedor, & c. incr. L. Varr.
> Tectoriolus, i, m.g. O pequeno caiador, & c. ii.l.p.b. Am.
> Tectonatus, a, um. Cousa cuberta com telhado, caiada, engessada, & c.2.p.l. Am.

> Tectorium, ii, n.g. A caiadura, engessadura, untitura, reboque, alcaiade, rebique, com que se untaõ as mulheres; izem, paõ molhado, farinha de favas, sabaõ, ou leite de burras para lavar o rosto. 2.l. Ficu.6.
> [...]
> Tectoriolum, i, n.g.dim. Caiadura, rebocadurasinha; cousinha caiada, & c.2.l.p.b.Cic.
> Tectorius, a, um. Cousa de reboque para rebocar, caiar, & c. pertencente à caiadura, & c. 2.l.Colum.
> Tectorium opus. Obra argamassada, ou rebocada, caiada, engessada, azulejada, ou de embutidos. Zun. (Pereyra, 1732, p. 885).

É evidente como o radical “tect” atende às necessidades linguísticas relacionadas aos tetos, telhados e a profissão que os executa: a carpintaria. A prática de trabalhar a madeira se perpetuou ao longo dos séculos, mantendo-se como matéria prima basilar na confecção de coberturas para edificações e como se refletiu no ofício do carpinteiro. A madeira é de fácil acesso, com grande diversidade e disponibilidade na natureza, maleável e adaptável às mais diferenciadas necessidades humanas (construção, mobiliário, armamento, navegação, arte etc.). O jesuíta atrela o ofício de marceneiro à realização dos tetos e telhados, mas não ignora que o radical “tect” atende à função de caiar, engessar, rebocar e aplicar azulejos e embutidos. Essas atribuições denotam como a execução dessas coberturas carecia da gama de profissionais diretamente ligados ao termo e consequentemente ao objeto de estudo deste trabalho. Ainda podemos apontar que a relação entre os termos “*tectus*” e “*tectes*” se vinculam ao sentido de “coberto” como sendo escondido e oculto, remetendo-nos diretamente para a questão já tratada aqui sobre o sentido de cobertura de um espaço interno. Segundo Rafael Flach, a cobertura se constitui num “sistema de fechamento superior da edificação”, enquanto o telhado é visto como “elemento constituído por um conjunto de telhas de materiais diversos (cerâmica, fibrocimento, concreto, aço, metálica, cobre, vidro, etc.), estrutura de suporte e peças complementares” (Flach, 2012, p. 19). O engenheiro ainda desmembra, em detalhes, as partes desse conjunto e distingue dois níveis estruturais: principal e secundário. No primeiro, analisou a tesoura e as suas partes que auxiliam na distribuição do peso do telhado para as paredes através das traves e vigas; enquanto o segundo é composto por terças, caibros e ripas, cuja função é apoiar e distribuir as telhas ao longo da superfície armada (cf. Flach, 2012, p. 25-36). Podemos agregar outro aspecto fundamental dentro desse contexto de repartição dos elementos da cobertura através

de João Carlos Sarrazola Martins, em sua tese “Tectos portugueses do sec. XV ao sec. XIX” (2008): a função resistente e a função decorativa (cf. Martins, 2008, p. 65). O engenheiro civil não aprofunda a questão decorativa, pois seu interesse estava centrado na questão da “função resistente”. Sua análise é similar à de Rafael Flach, afinal, estava interessado particularmente na boa execução das estruturas de sustentação.

4.2 O tecto

O interesse pelos elementos iconográficos adossados às edificações no território português é observado em diversos contextos, espaços e finalidades. São capiteis com formas de animais, plantas e seres humanos lavrados na pedra, imagens devocionais inseridas em retábulos e oratórios, trabalhos em ourivesaria, metalurgia, azulejos e pinturas aplicados nos pisos, nas paredes e nos tetos. Segundo João Carlos Sarrazola Martins, dado que a madeira foi uma das matérias primas mais antigas e utilizadas para a construção de tetos, grande parte das coberturas dos edifícios se perdeu por conta da sua fragilidade em função do tempo (cf. Martins, 2008, p. 4). A madeira está sujeita a ação de pragas, fungos, umidade, dilatação ou incêndios, ameaças recorrentes desde a Antiguidade, como apontou Vitrúvio ao tratar dos aspectos desvantajosos de cada árvore como matéria-prima para as funções construtivas (cf. Vitrúvio, 2007, p. 150-159). Os tetos de madeira mais antigos identificados em Portugal foram datados a partir do século XIII e evidenciam a influência muçulmana na Península Ibérica. A ocupação dos chamados mouros durante o Período Medieval impactou o gosto plástico ibérico, inclusive nos trabalhos em madeira, mas seus objetos artísticos se perderam em meio as guerras de reconquista portuguesas. João Carlos Martins aponta como a carpintaria mudéjar[45] agregou às coberturas lusas seus intrincados desenhos de laços (*taujeles*) e padrões geométricos:

> Os tectos de viga à vista, medievais, derivaram para os alfarges mudéjares, construídos com madeira perfeitamente esquadrilhada e

[45]O termo “mudéjar” é associado aos indivíduos de origem muçulmana que se estabeleceram na Península Ibérica e permaneceram ali mesmo depois de os reinos ibéricos cristãos reocuparem o território, em 1492. A mesma palavra pode ser utilizada para se referir às expressões artísticas que mesclam influências das culturas ibérica e muçulmana.

> de menor secção. Destes tectos, numerosos apresentam decoração gótica ou renascentista, pelo que são em Espanha classificados como gótico-mudejares ou no segundo caso como mudéjares renascentistas (Martins, 2008, p. 8).

O autor ainda ressalta que os mais antigos exemplares de coberturas mudéjares ainda existentes datam do governo de D. João I, entre 1385 e 1433, tendo se adaptado aos mais diferentes formatos e estruturações. A Igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães foi apontada como a que possui o mais antigo estribado (apoio de madeira nas paredes) de origem mudéjar de Portugal, periodizado por volta de 1402 até 1420 (cf. Martins, 2008, p. 10) e as mais antigas pinturas góticas a têmpera (cf. Moreira, 2010, p. 23). Os telhados podiam ser assentados em estruturas de tesoura com armação triangular formando duas ou mais águas ou mesmo em alfarges[46], sejam de uma ou duas ordens de vigas. Algumas das adaptações do que ficou conhecido como "*par y nudillo*"[47] seriam os tetos com cinco ou sete panos, ou com masseira[48]. João Carlos Martins nos informa da existência de estruturas mudéjares no território português, como no Palácio Nacional de Sintra, no Museu Machado de Castro – um dos exemplares originário da Sé Velha de Coimbra –, na Igreja de Santa Leocádia de Chaves, na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós, na Igreja de Nossa Senhora da Azinheira de Outeiro Seco e, por fim, alguns exemplares em Guarda e Castelo Branco. Muitas dessas obras foram feitas por artífices portugueses replicando os padrões mudéjares a partir do século XVI, utilizando como bases referenciais os modelos encontrados nos reinos da Espanha e do Marrocos. Segundo Maria Irene Nunes Moreira, o reconhecimento do valor plástico das produções artísticas nos territórios islâmicos ocorreu durante o governo do rei D. Manuel I e foi continuada pelo seu filho, D. João III. As visitas do monarca venturoso[49] ao litoral africano durante guerras marroquinas favoreceu o contato com os edifícios locais e suas obras de arte, resultando em exemplos como o teto da Capela do Paço

[46]Tetos planos e horizontais cuja característica é o suporte dado por um conjunto de vigas ordenadas e distribuídas ao longo da planta apoiadas nas paredes, quando de uma ordem de vigas, ou por dois conjuntos de vigas (duas ordens), sendo o segundo apoiado no primeiro transversalmente.

[47]Tetos com estrutura de tesoura, cujas pernas recebem um apoio adicional do *nudillo* a dois terços, justificando o nome da trave como "nível" (tradução para *nudillo*).

[48]Forro rebaixado que se encaixa na estrutura do telhado tendo sua superfície plana no primeiro quarto do teto, enquanto seu apoio no beiram é feito por uma curva.

[49] Alcunha dada ao rei D. Manuel I pela prosperidade de seu governo.

da Vila de Sintra, realizado pelo carpinteiro e mestre-de-obras João Cordeiro e pelo carpinteiro Fernão Cordeiro em 1508.

Figura 20 – Teto mudéjar da Capela do Paço da Vila de Sintra.

Fonte: Descubra Lisboa. Disponível em: https://descubralisboa.com/palacio-nacional-de-sintra/. Acesso em: 13 jul 2022.

As políticas de fortalecimento do poder português, promovidas por D. Manuel I, levaram ao investimento no desenvolvimento cultural, artístico e científico do Estado, divulgando e propagandeando suas conquistas pelo Globo, financiando obras de renovação técnica e estética nas edificações portuguesas. O resultado é que o Período Manuelino transitou por entre as expressões artísticas das diversas culturas conectadas ao reino português naquela altura. Margarida Fonseca destaca que essas renovações influíram também nos gostos pictóricos dos tetos. Portugal teve grande impulso pela arte flamenga, gótica e mudéjar através de D. Manuel I, enquanto que seu herdeiro, D. João III, ampliou essa perspectiva ao agregar o gosto italianizante ao palácio de Sintra. O resultado é a vinda de referenciais fundamentais para a linguagem maneirista adotada a partir de então:

> A nobreza e os altos cargos da nação prosperavam e construíram as suas casas na serra. D. João III implementou uma série de políticas mais abertas e enviou bolseiros para Roma e Itália, que tomaram conhecimento com o que de mais moderno se fazia. Com efeito, Francisco de Holanda trouxe em mão a tratadística de Serlio e, nos seus estudos em Itália, privou diretamente com Miguel Ângelo, estes o maior vulto das grandes mudanças que se davam em terras Transalpinas e que então chegaram até nós (Fonseca, 2019, p. 17).

Margarida Fonseca se refere a Sebastiano Serlio como importante referencial artístico-arquitetônico para Portugal, sendo o seu tratado "*Tutte l'Opere d'Architettura, et Prospectiva*" (1537) parte do conjunto de obras fundamentais para a importação e aplicação dos modelos clássicos oriundos do contexto italiano. Outras fontes essenciais para a construção desse embasamento clássico português foram o já referido "*De architectura*" (séc. I a.C.), do arquiteto romano Vitrúvio, o "*De pictura*" (1435) e o "*De re aedificatoria*" (1485), ambos do arquiteto e teórico humanista Leon Battista Alberti e o "*Dieci libri dell'architettura*" (1556), do arquiteto Andrea Palladio. Não apenas suas orientações construtivas e suas soluções matemáticas foram aplicadas nos edifícios lusos, como também seus desenhos das construções greco-romanas permitiram fornecer informações sobre a confecção de tetos planos, abobadados, em cúpula e em caixotões.

4.3 O *lacunário*

É inegável o legado vitruviano para a arquitetura ocidental. A reconexão entre as culturas europeias e o passado greco-romano teve grande impacto no modo como essas sociedades pensavam, se comportavam e aquilo que produziam e consumiam. A Península Itálica, enquanto catalisador dessas transformações, foi o núcleo de propagação do Renascimento pelo continente europeu, alcançando reinos como Portugal e, consequentemente, ultrapassou os oceanos e se infiltrou no gosto plástico ao redor do Globo. Apesar das perdas documentais, fontes referentes à Antiguidade foram gradualmente se revelando nos principais espaços de pesquisa e debates científico, materializado nas universidades, assim como ocorreu com o contato dos povos islâmicos que ocuparam o sul da Península Ibérica e trouxeram consigo muitas dessas obras textuais desaparecidas do Ocidente. O "*De Architectura*" é um exemplo desses tratados que ultrapassaram as ameaças do esquecimento e se reconectaram

com centros de produção intelectual europeus, quando o manuscrito foi encontrado no "*Codex Harleianus*" da Abadia de Saint-Gall (Suíça) pelo humanista Poggio Bracciolini (1380-1459), em 1416 (cf. Frade, 2016, p. 64). A obra havia sido escrita no primeiro século antes de Cristo, pelo arquiteto romano Marcos Vitrúvio Polião, e foi estruturado em dez livros distribuídos em temáticas diretamente relacionada aos ofícios construtivos na Antiguidade. O autor se utiliza de diálogos diretos – por vezes de maneira crítica – com seus pares sobre aspectos éticos, filosóficos, práticos, científicos e sociais da arquitetura. Seus capítulos apresentam a 1. melhor forma de urbanização e assentamento dos edifícios com base nas características climáticas da região e 2. lista as matérias primas, suas disponibilidades na natureza e como extraí-las e utilizá-las. Em seguida passa a 3. classificar os tipos de templos e 4. pormenorizar as características das Ordens Arquitetônicas; além de 5. detalhar os aspectos construtivos de edifícios civis e 6. os seus espaços internos. Os últimos capítulos são dedicados a 7. orientar como executar o revestimento e pigmentação dos recintos, 8. analisar o papel da água no planejamento arquitetônico, assim como da 9. astronomia e astrologias. Vitrúvio encerra sua obra abordando os 10. instrumentos e máquinas construtivas e militares. Tamanha amplitude temática, associada à escassez de outras fontes com essa qualidade da informação, tornam a obra de Vitrúvio

> [...] interlocutor obrigatório da tratadística arquitetônica, bem como de arquitetos, pintores, escultores e, igualmente, músicos. Como único tratado da Antigüidade em seu gênero que sobreviveu, sendo portanto elevado à natural condição de autoridade suprema, suas conseqüências foram avassaladoras, de Alberti a Rafael e Andrea Palladio, alcançando Serlio, Michelangelo e Vignola, bem como os séculos XVIII e XIX, em diferentes escalas e contextos (Brolezzi, *In:* Vitrúvio, 2007, p. 25-26).

No que tange aos tetos, o arquiteto não se dedicou exclusivamente ao tema. Os tetos no "*De Architectura*" são apresentados ao longo da obra, sendo pontuados à medida que eram necessários a outros tópicos, como quando Vitrúvio trata dos templos toscanos, das basílicas, dos teatros e das casas, exemplificadas nas salas coríntias e egípcias:

> É esta a diferença entre as salas coríntias e as egípcias. As coríntias têm simples colunas dispostas num pódio ou no chão; por cima apresentam epistílios e cornijas de madeira ou estuque e, além disso, por cima delas, lacunários de concavidades delineadas a compasso.

> Nas egípcias, porém, dispõem-se epistílios sobre as colinas e, ligando estes às paredes em volta, uma armação de madeira com um pavimento por cima, de modo a deixar-se um espaço de circulação ao ar livre. Depois, situam-se sobre o epístilio e perpendicularmente às colunas inferiores outras um quarto menores em dimensão. Por cima das suas arquitraves e ornamentos dispõem-se lacunários e abrem-se janelas entre as colunas superiores; desse modo, parecem assemelhar-se a basílica e não a triclínios coríntios (Vitrúvio, 2007, p. 307-308).

O trecho acima evidencia não apenas a distinção entre dois modos construtivos, como também nos aponta para outro termo essencial à pesquisa deste trabalho. Vitrúvio refere a utilização dos "lacunários" como parte da composição estrutural de ambas as salas, mas a sua função transcende o funcional e alcança o plástico. O motivo reside na sua assimilação com os tetos em caixotões na Antiguidade, pois a palavra *Lacunaria* (plural *Lacunarium*) se refere aos caixotões inseridos nos tetos e, consequentemente, a própria cobertura. A técnica, adquiriu gradual importância e popularidade na composição arquitetônica e, constantemente, foi mencionada ao longo dos séculos. Sebastiano Serlio, em seu tratado "*Tutte l'Opere d'Architettura et Prospectiva*" (1619), apresenta os diversos termos adotados para se referir a mesma estrutura em algumas regiões da Península Itálica:

> É porque em muitos lugares no fabrico é necessário fazer céu plano de madeira, o qual tem diversos nomes, os Antigos os chamavam *lacunari*, agora os Romanos chamavam-nos *palchi*, e assim em Florença, em Bolonha, e por toda a România si chamava *tasselli*, em Veneza e na região circunscrita chamam-no *travamenti*, ou mesmo *soffitadi*: e assim a diversidade de países fazem diversos nomes, dos quais é razoável tratar, e por conta da obra de madeira e por conta da pintura (Serlio, 1619, p. 192, tradução nossa)[50].

Apesar de reconhecermos essa multiplicidade lexical, utilizaremos o termo "teto em caixotões" como padrão luso ao nos referirmos à estrutura, enquanto lacunários será entendido como sinônimo ítalo-latino. Não fica claro em qual momento foi adotada a palavra "caixotões" para substituir "lacunário" e suas múltiplas variações, pois não localizamos nenhuma fonte textual que esclareça tal pormenor. Segundo Francisco de Assis Rodrigues, o termo "caixotão" é um aumentativo de caixote que

[50]"*Et perche in molti luoghi nelle fabriche è necessario fari cieli piani di legname, i quali hanno diversi nomi, gli antichi gli dicevano lacunarii, hora i Romani gli dicono palchi, & così a Firenza, a Bologna, & per tutta la Romagna si dicono tasselli, a Venetia, & ne'luoghi circonuicini gli dicono travamenti, o vero soffitadi: & così la diversità de'paesi fa diversi nomi, de'quali è ragionevol cosa trattarne, & per conto dell'opera di legname, & per conto della pittura*" (Serlio, 1619, p. 192).

pode ser utilizado para definir a “cavidade quadrada e ornatada, de que se usa nas divisões e decorações de grandes tectos” (Rodrigues, 1875, p. 90-91). Tal conceito provavelmente surgiu pelas necessidades da comunidade historiográfica – e também se pode incluir aqui a artística – de adaptá-lo à língua portuguesa. Comportamento frequentemente observado no universo acadêmico, como esclarece José d’Assunção Barros:

> [...] devemos considerar que a comunidade historiográfica – aqui compreendida como o grande conjunto formado pelos historiadores de todas as épocas e por toda a sua rede de pesquisas e obras – vai consolidando ao longo da própria história da historiografia um vocabulário conceitual muito próprio e específico da História. Esse vasto repertório conceitual também é formado a partir de extratos de origens diversas; mas uma vez que alguns conceitos se consolidam no repertório historiográfico devido ao seu uso bem-sucedido, tendemos a nos esquecer das diferentes origens dos conceitos que o constituem e passamos a utilizá-los como um repertório autorizado pela própria comunidade historiadora (Barros, 2017, p. 6).

Mesmo no “Vocabulário portuguez & latino” (1728), Rafael Bluteau ainda conectava os “lacunários” à definição da palavra “teto”: “Tecto. Parte interior, & superior do aposento, a qual cobre as traves, vigas & c. Lacunar, ou laquear, aris. Neut. Vitruv. Fazer o tecto de hum aposento. Conclave laqueari, ou lacunar ornare; ou numa palavra Lacunare, (o. avi. atum.)” (Bluteau, 1728, vol. 8, p. 64). Ressaltemos que o próprio autor utiliza como fonte Vitrúvio, reafirmando o contributo do arquiteto romano para a construção do discurso arquitetônico europeu na Idade Moderna e importante referência sobre a Antiguidade.

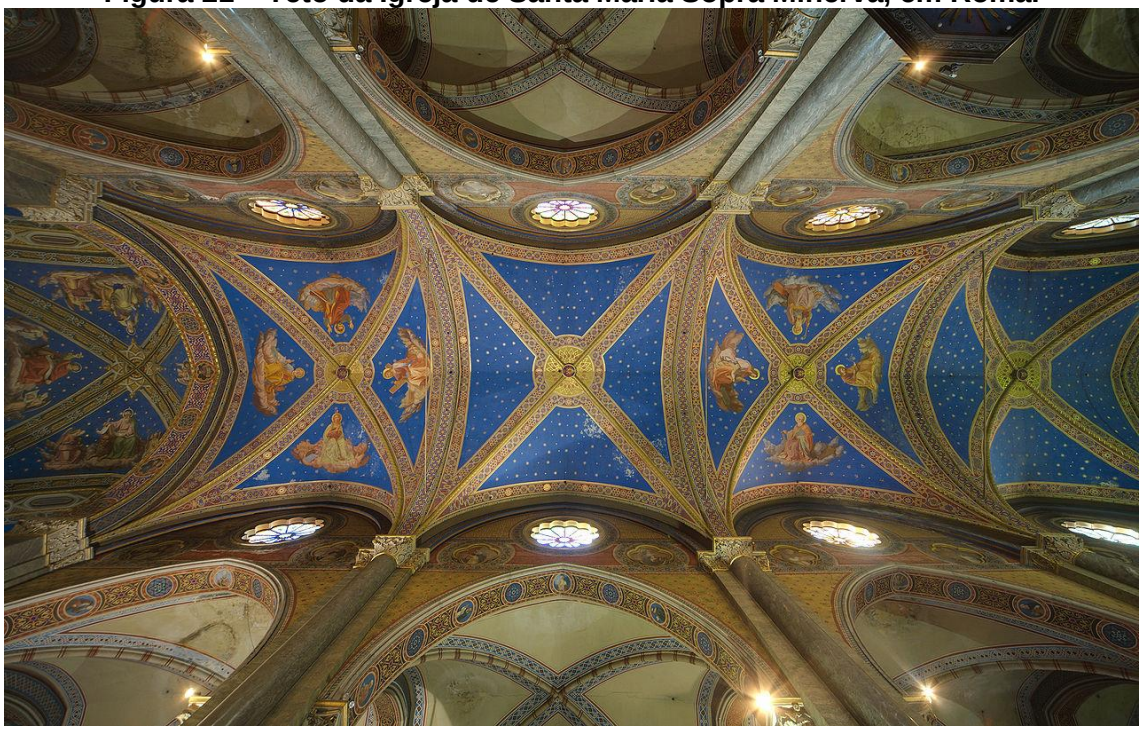
É evidente que, mesmo não sendo possível alcançar os primeiros lacunários, é possível conjecturar que sua origem teria emergido do interesse dos indivíduos por ornamentar as primeiras coberturas, dar-lhes maior significado e ampliar qualidades visuais e sensoriais. Como observado nos comentários de Vitrúvio sobre o modo construtivo dos telhados, o mais comum era estabelecer a disposição de traves entrecruzadas de madeira sobre as paredes. Essa distribuição pode gerar formatos quadrangulares e retangulares quando se dispõem transversalmente as traves auxiliares sobre as principais, que por sua vez se apoiam nas paredes. Os espaços vazios que se formam nesse cruzamento adquirem as condições necessárias para o engenho humano. À medida que a criatividade emerge e o experimentalismo se expande, novos modelos se fazem possíveis, e se torna exequível elaborar molduras

em formas geométricas mais desafiadoras. O que leva, consequentemente, a padrões de conjugação dos caixotões cada vez mais complexos e de difícil descrição. Diante dessa amplitude na linguagem dos caixotões, consideramos relevante apontar aqui as bases de análise desses objetos artísticos para melhor compreensão quando nos detivermos sobre os exemplares encontrados nos referidos conventos franciscanos.

4.4 O *cielo*

Numa tradução literal, o *cielo* associa diretamente o paralelo entre o teto e o céu na cultura medieval. Diversos exemplares do românico e gótico evidenciam esse mimetismo dos forros pintados de azul-celeste e estrelas douradas, como nos tetos das igrejas de Wimborne Minster (Dorset, Inglaterra), de Santa Maria Sopra Minerva (Roma, Itália), de Santa Maria de Solario (Bréscia, Itália), além da Capela da Arena (Pádua, Itália) e de Saint Chapelle (Paris, França).

Figura 21 – Teto da Igreja de Santa Maria Sopra Minerva, em Roma.



Fonte: Stringfixer. Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Santa_Maria_sopra_Minerva. Acesso em: 21 mar 2022.

A projeção celeste adquire amplitude e atração visual à medida que as técnicas perspéticas contribuíram para o domínio do engano. As soluções matemáticas desenvolvidas pelos pintores renascentistas estimularam a gradual elaboração de

forros que parecem romper com a estrutura plana ou abobadada e conduzem nosso olhar para um cenário paradisíaco e etéreo, onde os anjos, os santos e, por vezes, os deuses da Antiguidade, agora eram capazes de sobrevoar por entre as nuvens em direção ao alto sem impedimentos. Nesse jogo óptico, a Idade Moderna foi permeada por tetos ilusionistas onde agregaram estruturas arquitetônicas que ultrapassavam a superfície do forro e deram continuidade às paredes. Terraços com balaustradas, cúpulas, arcos, varandas e janelas facilitam a imersão nesse universo divino e maravilhoso, criando vínculo simbólico-devocionais entre os fiéis das igrejas e capelas. Alguns artistas tiveram particular papel na projeção e difusão das técnicas de quadratura, dentre eles estão Leon Battista Alberti (1404-1472), Sebastiano Serlio (1475-1554) e Andrea Palladio (1508-1580). Seus tratados foram essenciais à cultura ocidental, sendo utilizados como referências para diversos pintores, escultores, arquitetos e humanistas, inclusive entre si. Apesar de todos serem de origem italiana, seus trabalhos ultrapassaram as fronteiras e alcançaram não apenas a Europa como também o Ultramar e, nessa trilha, imparam tanto as soluções perspéticas como também o gosto pelos caixotões.

Foi Poggio Bracciolini quem desenterrou Vitrúvio das prateleiras da biblioteca da Abadia de Saint-Gall, permitindo a Leon Battista Alberti a possibilidade de divulgar o arquiteto romano e consolidar sua importância para a arte renascentista ao publicar seu tratado “*De re aedificatoria*” (1452). A obra é o segundo trabalho do arquiteto genovês, sendo o primeiro o “*De Pictura*” (1435), dedicado ao ofício dos pintores, e o terceiro, o “*De Statua*” (1462), referente aos escultores (cf. Nogueira, *In:* Alberti, 2017, p. 10). Enquanto o “*De Pictura*” foi dedicado ao arquiteto florentino Filippo Brunelleschi, o “*De re aedificatoria*” se voltou para o “*De Architectura*” e extraiu de sua fonte todo o conhecimento antigo sobre a arte de construir. As ruínas romanas também contribuíram para a existência do tratado de Alberti, pois o acesso às reminiscências da Antiguidade serviu de referência visual e confirmação daquilo que encontrou nos textos. O que temos no “*De re aedificatoria*” é o estabelecimento dos seus

> princípios construtivos da arquitectura, desenvolvendo os conceitos de *necessitas*, *commoditas* e *voluptas*, que deviam estar em consonância, no sentido de se atingir a obra de arte perfeita, equilibrada e, por conseguinte, bela. Estes princípios inspiram-se na tríade vitruviana *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Alberti retomou o

> pensamento agostiniano no que se refere ao racionalismo, ao determinar uma rigorosa correspondência entre as partes e o todo. O juízo superior da razão agiria mediante as leis da beleza (Nogueira, *In:* Alberti, 2017, p. 11).

Sebastiano Serlio também assume a mesma abordagem ao se alimentar dos princípios arquitetônicos de Vitrúvio, permitindo desenvolver o tratado "*Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva*". Como indica Vânia Cristina Cerri, a obra foi elaborada entre 1537 e 1619, e os sete livros que a compõem foram publicados de maneira desordenada em 52 edições – partindo do livro IV (cf. 2011, p. 16). O texto se inicia pelos 1. princípios da geometria, para então tratar da 2. perspectiva. Os próximos capítulos são dedicados aos 3. desenhos das edificações da Antiguidade, dentro e fora de Roma, às 4. Ordens Arquitetônicas, aos 5. modelos construtivos para edifícios Cristãos, às 6. gravuras de cinquenta portas e portais e aos 7. exemplos de edifícios públicos e privados. O autor desenvolve muitos aspectos da arquitetura, mas não foi prolixo no tema dos tetos, com pequenas menções ao longo das suas orientações. O quarto livro, referente às ordens arquitetônicas, possui grande destaque na questão dos tetos ao tratar do *cielo*. Nos décimos primeiro e segundo capítulos da referida Ordem, o tratadista aborda "Dos ornamentos da pintura, fora e dentro dos edifícios" (Serlio, 1619, p. 191r., tradução nossa)[51] e "Dos céus planos de madeira, e de seus ornamentos" (Serlio, 1619, p. 192r., tradução nossa)[52], respectivamente (cf. Serlio, 1619, p. 191r.-193v.). Ambos os conteúdos tratados são referentes às pinturas, com enfoque na perspectiva, afinal, o próprio autor julga que ao arquiteto não cabe apenas dominar os conhecimentos sobre as técnicas de cantaria e entalhes em pedra e mármore. No décimo primeiro capítulo, o arquiteto iniciou abordando a colorização de paredes externas e internas dos edifícios, detalhando o que deve ser feito ou não em cada ocasião, além das temáticas adotadas. O autor deu prosseguimento pela questão dos adornos do *Cielo* que serão "direcionados de diferentes maneiras; será para seguir os vestígios dos antigos romanos, os quais costumavam fazer compartimentos diferentes, de acordo com os assuntos, e também seguir o modo das abóbadas, e naqueles fizeram vários bizarros, que são chamados de grotescos"

[51] *"De gli ornamenti dela pittura, fuori, & dentro de gli edificii"* (Serlio, 1619, p. 191r.).
[52] *"De i cieli piani di legname, & de gli ornamenti suoi"* (Serlio, 1619, p. 192r.).

(Serlio, 1619, p. 192v., tradução nossa)[53]. O termo foi utilizado por Serlio como sinônimo de “teto”, sendo que é desafiador apontar até onde o autor trata dos tetos em caixotões e em qual momento se refere a outras tipologias. Como abordado no trecho acima, a arquitetura e a pintura italiana renascentista se alimentaram profundamente dos seus referenciais clássicos, como os grotescos, cujo significado está atrelado ao termo italiano *grotta*. Esses elementos híbridos botânicos, zoomórficos, fantásticos e antropomórficos contorcidos entre si em formas arquitetônicas disformes foram encontradas em ruínas de edifícios romanos soterrados (Palácio *Domus Aurea* do Imperador Nero) por volta de 1480. Na ocasião, pensou-se que se tratavam de grutas e tal equívoco resultou em seu nome. Em Portugal, a palavra sofreu a adaptação para “brutesco”, que

> provém de grotesco por corrupção semântica do castelhano, havendo, porém, diferenças entre estas modalidades decorativas: o brutesco “assume a sua dimensão de ornamento largo, compacto e eminentemente cristológico” enquanto o grotesco consiste na ‘decoração miúda e complementária de mais acentuado cariz profano’ (Gonçalves, 2015, p. 118).

[53] “*voltati in diversi modi; sarà da seguitare le vestigie de gli antichi Romani, i quali costumarono di far diversi scompartimenti, secondo i suggetti, & segundo anco il modo delle volte, & in quelli facevano diverse bizzarie, che si dicono grottesche*” (Serlio, 1619, p. 192v.).

Figuras 22 e 23 – Decoração em grotesco da *Loggetta* do Cardeal Bibbiena, no Palácio Apostólico do Vaticano; Decoração de brutesco do teto da Capela do Menino Jesus de Guimarães

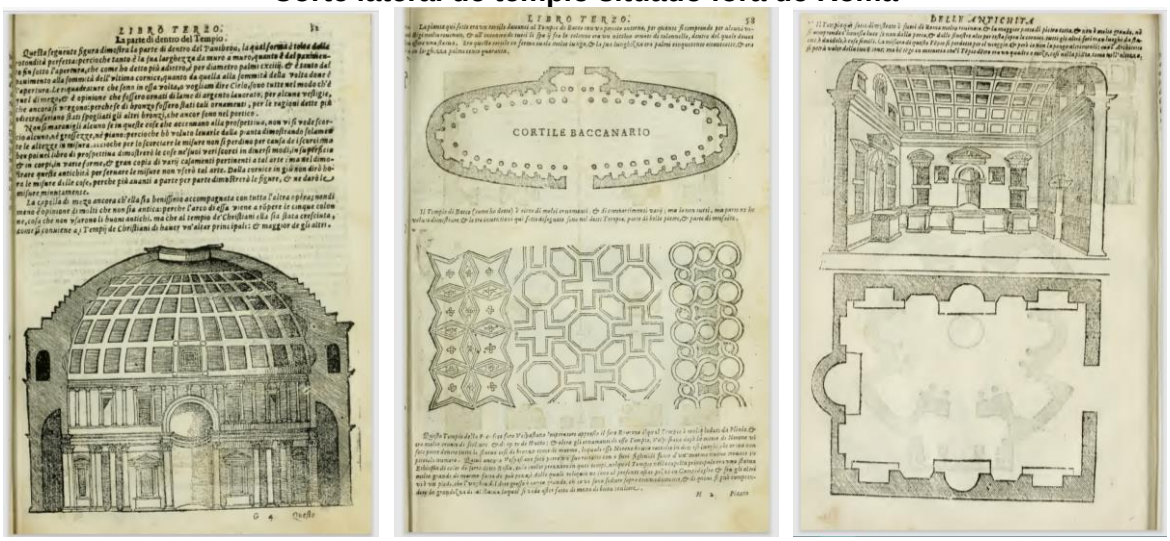
Fonte: WIKIPEDIA (Itália). Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Loggetta_del_cardinal_Bibbiena. Acesso em: 21 mar 2022; MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO. Disponível em: https://www.museualbertosampaio.gov.pt/museu/espacos/sala-santa-clara/teto-da-capela-de-sao-jorge/. Acesso em: 21 mar 2022

Os brutescos se popularizaram entre os séculos XVII e XVIII, sendo executados em têmpera, o que, para João Carlos Martins, justificava seu baixo custo por não exigirem profissionais especializados para sua execução (cf. Martins, 2008, p. 18). Para Magno Moraes Mello, esses brutescos foram populares no contexto português, levando a expansão pelos demais territórios lusos extracontinentais, como o Brasil:

> A tradição pictórica portuguesa de decoração de tectos até aos primeiros anos do século XVIII apresentou-se sobretudo em pinturas de *grottesche* ítalo-flamengos, os brutescos, como eram chamados, dominando toda a decoração em tectos na segunda metade de Seiscentos, quer em caixotões de madeira quer em coberturas rebocadas onde os motivos acânticos se expandem, formas que, persistindo, denunciam a existência de uma verdadeira <<escola nacional>> com transposições e influências directas no Brasil (Mello, 1998, p. 27).

No que tange a quadratura, Sebastiano Serlio acompanhou as tendências de artistas como Andrea Mantegna (1431-1506) e Rafael Sanzio (1483-1520), cujos trabalhos menciona em seus estudos, e pondera a boa execução do escorço, da atenção à altura do *Cielo* e do uso da arquitetura fingida ao seu favor. O arquiteto bolonhês deixa clara a variedade de terminologias para os tetos em caixotões, sendo referido como lacunários (*lacunarii*), mas também denominado como *palchi*, *tasselli*, *travementi* ou *soffitadi*, de acordo com a região da Itália. Para o tratado serliano foi adotado o termo céu (*cielo*) (cf. Serlio, 1619, p. 192r.) para se referir aos tetos de maneira geral, comportamento repetido em Portugal, quando o "artista e teórico português Francisco de Holanda, se refere ao teto como 'ceos' no seu tratado *Da Pintura Antiga*, de 1548" (Coelho, 2021, p. 23). No referido tratado identificamos gravuras que exemplificam esses modelos arquitetônicos onde foram inseridos caixotões nos tetos, como o caso do Panteão, do Templo de Baco e de um teto num templo fora de Roma (figuras 10.1, 10.2 e 10.3, respectivamente).

Figuras 24, 25 e 26 – Corte lateral do Panteão, Modelos dos tetos do Templo de Baco e Corte lateral de templo situado fora de Roma

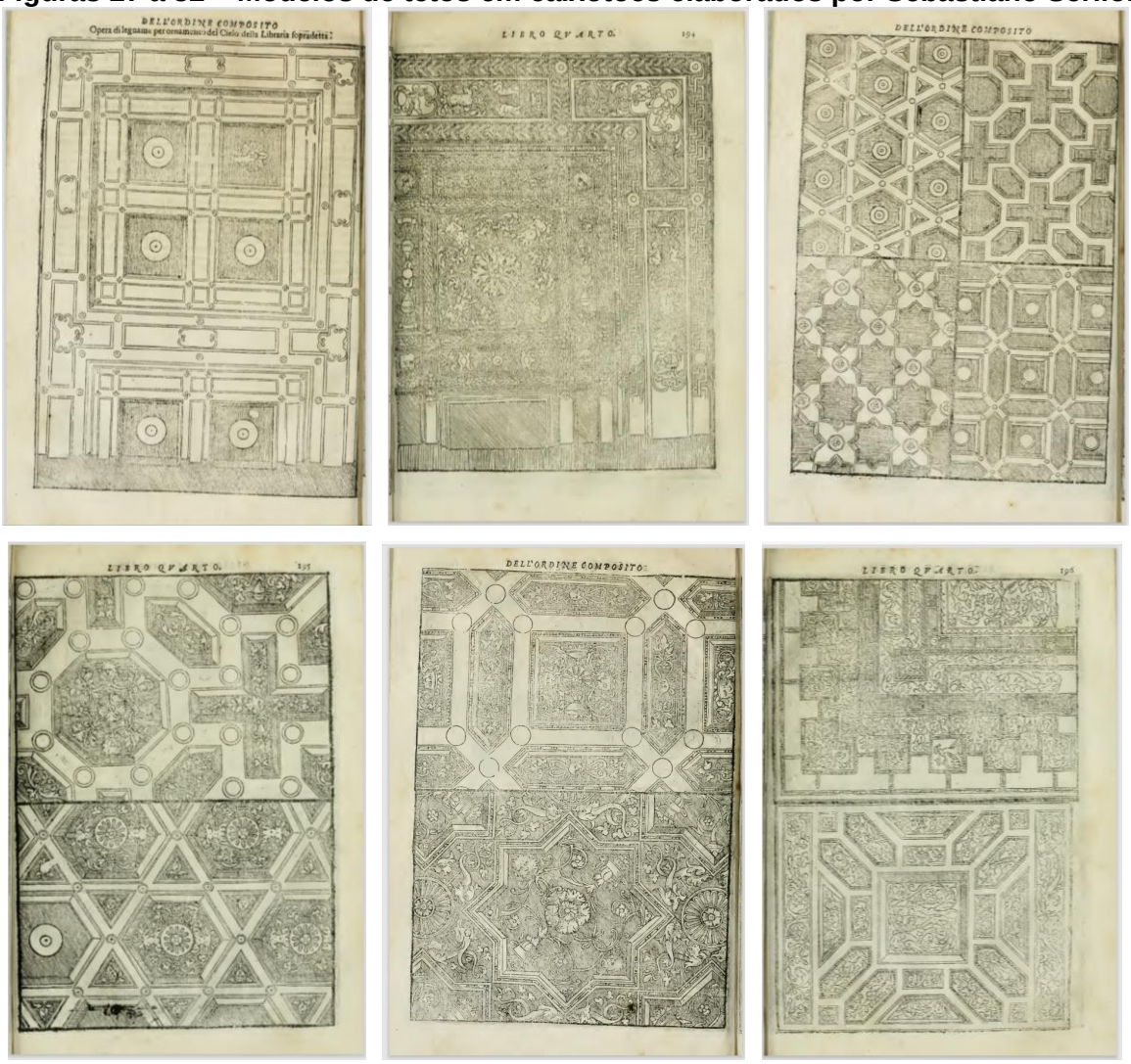


Fonte: Serlio, 1619, p. 52v.; 58v. e 62r.

Nos exemplos acima fica evidente que, ao observar as ruínas e construções romanas reminiscentes, Sebastiano Serlio tinha domínio sobre as possibilidades plásticas e a aplicabilidade nos edifícios. Os três modelos também nos permitem constatar as modalidades que envolvem os tetos em caixotões. Podemos refletir logo de início que os lacunários eram adaptáveis às diferentes estruturas de cobertura, sejam planas, abobadadas ou cupulares. A morfologia dos caixotões é o segundo

aspecto a ser destacado, pois criam formas geométricas, desde quadrangulares até poligonais. Ao final do capítulo doze, intitulado “Dos céus planos de madeira, e de seus ornamentos” (Serlio, 1619, p. 192r., tradução nossa)[54], o autor apresenta diversos modelos de composição possíveis:

Figuras 27 a 32 – Modelos de tetos em caixotões elaborados por Sebastiano Serlio.

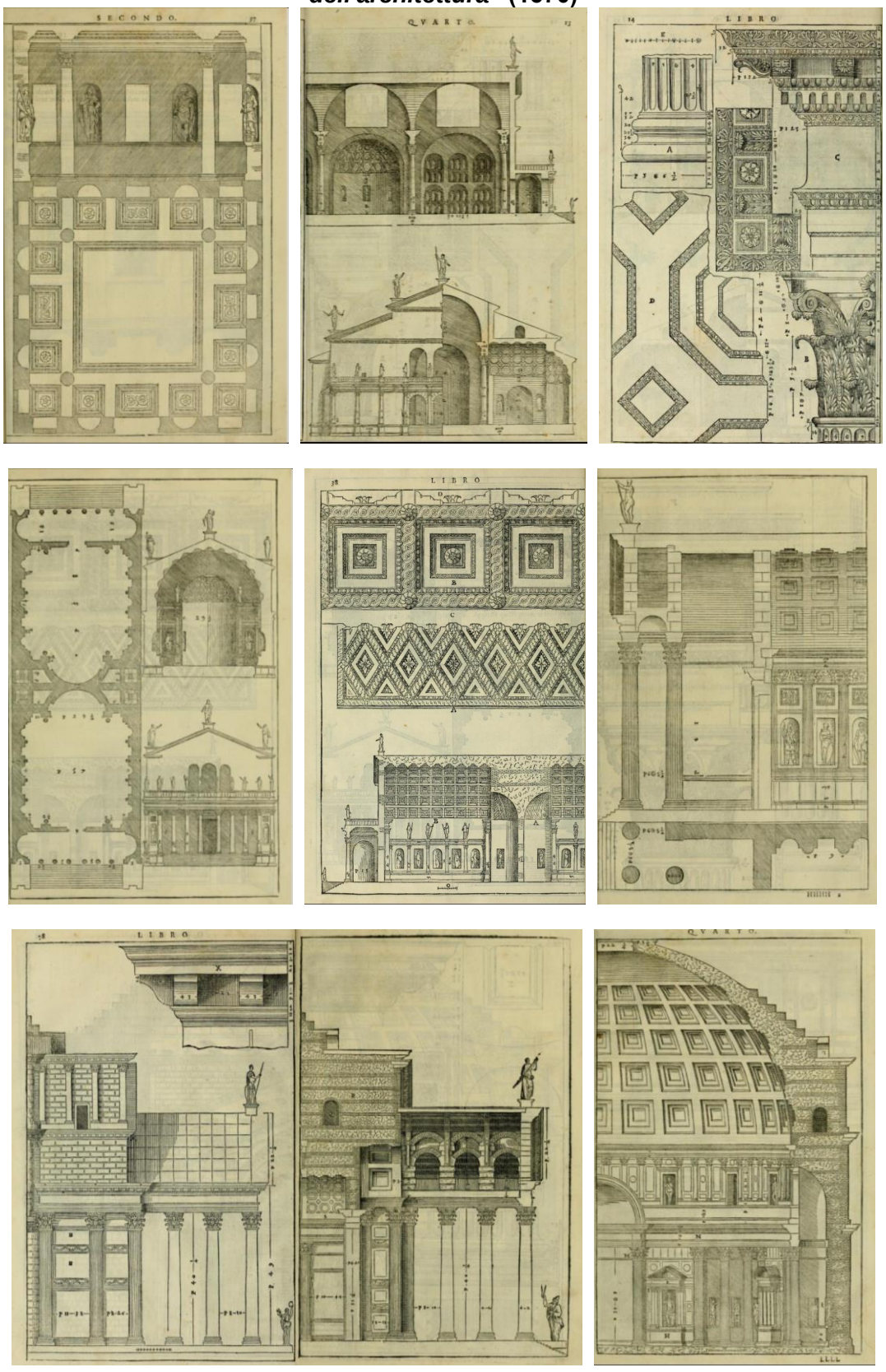


Fonte: Serlio, 1619, p. 193r. - 196v.

Andrea Palladio também presta seu contributo ao tema, mesmo que em menor escala ou mais dispersa. Algumas de suas gravuras representam edifícios da Antiguidade que possuíam lacunários:

[54] *“De i cieli piani di legname, & de gli ornamenti suoi”* (Serlio, 1619, p. 192r.).

Figuras 33 a 43 – Gravuras de Andrea Palladio no tratado "*I quattro libri dell'architettura*" (1570)



Fonte: Palladio, 1570, Livro II, p. 37; Livro IV, p. 13-14, 37-38, 77, 79, 81 e 119.

Andrea di Pietro della Gondola, mais conhecido como Andrea Palladio, foi arquiteto e tratadista veneziano famoso pelos projetos arquitetônicos na cidade de Vicenza, como a Basilica Palladiana (1549), a Villa Capra (1550-1559), e o Teatro Olímpico (1580-1585). Sua formação foi pautada nas suas experiências em Roma, onde viveu parte de sua vida e, diante das "*relíquias dos antigos*, Palladio mantém a postura lecionada por Alberti: observa, afere e anota tudo por meio de desenhos" (Loewen, 2009, p. 265). O contato com Daniele Barbaro (1514-1570), tradutor e comentarista das obras de Vitrúvio, levou Palladio a elaborar desenhos para ilustrar o "*Dieci libri dell'architettura*", publicado em 1556, o que colaborou para o refinamento do

> léxico palladiano e contribui para a assimilação de alguns elementos que seriam recorrentes em seus desenhos, como o emprego do motivo dos pórticos de templo com frontão na fachada de suas vilas e o uso da ordem colossal de colunas *exentas*, que vencem a altura de dois pavimentos e organizam a fachada de alguns palácios e derivam de sua restituição da basílica de Fano, tal como descrita por Vitrúvio (Loewen, 2009, p. 265).

Palladio passa a escrever seu tratado, em 1570, com base nos seus referenciais daquilo que viu em Roma e com os aprendizados extraídos tanto de Danele Barbaro como de Leon Battista Alberti. Diferente do "*De re aedificatoria*", onde o foco são as edificações públicas (*res publica*), em "*I quattri libri dell'architettura*" o interesse se debruça sobre as habitações. O tratado palladiano é dividido em quatro livros dedicados aos 1. materiais construtivos e os princípios para fundação dos edifícios, às sugestões de 2. projetos para palácios e *villas* e 3. edifícios públicos e construções urbanas, como pontes, ruas e praças. O tratado é finalizado com as 4. descrições dos templos da Antiguidade aos quais teve contato em Roma, e outros dentro e fora da Península Itálica. A qualidade da obra em questão é ressaltada por Andrea Loewen ao comparar com a construção textual e visual de Sebastiano Serlio:

> [...] os *Quattro libri* aparecem como uma das publicações de maior interesse do século 17. Se comparados ao tratado de Sebastiano Serlio, que começou a ser impresso a partir de 1537, os livros de Palladio se destacam por sua didascália e inteligibilidade. Serlio não inscreve as dimensões nas lâminas de desenhos, mas as descreve, laboriosamente, no pequeno texto impresso. Palladio, ao contrário, liberta o texto de tal incumbência e dispõe as medidas diretamente sobre as plantas e elevações. Diferentemente do bolonhês, o vicentino apresenta edifícios e detalhes de maneira uniforme, redesenha os

> riscos que, porventura, tenha tomado de outros arquitetos e vale-se sempre de uma unidade de medida padrão, o pé vicentino (0,357 m.) (Loewen, 2009, p. 268).

Independente das qualidades e fragilidades nos textos até agora referidos, é incontestável o valor desses tratados não apenas para a arquitetura ocidental, como para diversas modalidades artísticas, históricas e científicas por todo o mundo. Foi necessário abordar cada autor, mesmo que superficialmente, pois suas obras perpassaram o gosto construtivo no Mundo Português e serviu de base para muitos dos conceitos e práticas estabelecidas no Brasil, inclusive nos Conventos Franciscanos do Nordeste.

4.5 O teto tridentino

Apesar de os séculos XV e XVI representarem a constante efervescência das inovações artísticas e científicas, para a Igreja, o período foi marcado pela fragilização de suas estruturas. A Reforma Protestante se revelou como a ferida exposta de um problema cujos sintomas já eram anunciados há tempos. Quando, em 1517, Martinho Lutero publicou as suas “Noventa e cinco teses”, o movimento protestante evidenciou gerações de religiosos corrompidos pela vida temporal. O papado não era mais capaz de encobrir os erros e abusos cometidos no seio da Igreja, e o Concílio de Trento se mostrou como momento de reflexão para a necessidade de retomar a ordem no Catolicismo. É nesse contexto que emergiu o “*Instructionum Fabricae et Supellectilis libri duo*” ou “*De Fabrica Ecclesiae*”, obra publicada em 1577 pelo cardeal São Carlos Borromeu (1538-1584). Seu legado reflete muito do que se considerava pertinente ao trabalho arquitetônico religioso decoroso e adequado para quem desejasse seguir as recomendações tridentinas e isso se refletiu direta e indiretamente sobre os exemplos luso-brasileiros coloniais, inclusive dos edifícios franciscanos.

De origem nobre, São Carlos Borromeu era o quarto filho do conde Gilberto II Borromeu e Margherita Médici, irmã de Giovanni Angelo Médici, futuro papa Pio IV (1559-1565). Seus laços familiares com o pontífice garantiram sua ascensão nos cargos eclesiásticos, mas sua recusa a assumir a posição de seu irmão mais velho Frederico Borromeu, falecido em 1562, e continuar o legado da família Borromeu, comprovou sua vocação religiosa. O apadrinhamento de seu tio também garantiu a

Carlos Borromeu a possibilidade de participar do terceiro Concílio Tridentino, embasando seu trabalho de adequação arquitetônica aos preceitos conciliares.

O Concílio de Trento, ou Tridentino, teve início em 1545, mas, após duas interrupções, só pode ser finalizado em 1563. A assembleia emergiu num contexto delicado não apenas para o Estado Pontifício, como também para os domínios franceses e hispânico-germânicos[55]. O Sacro Império Romano-Germânico e a França vinham lidando com o luteranismo e o calvinismo, respectivamente, o que exigiu das Coroas a necessidade de combate à ameaça aos Estados Católicos. Em especial, o caso de Carlos V (1506-1558)[56], a situação foi ainda mais pungente, diante de seu posicionamento e legado enquanto imperador cristão, forçando-o a lidar com as ameaças protestantes luteranas no norte da Europa. O rei francês Francisco I (1515-1547), também viveu os mesmos problemas internos (calvinistas), mas também se viu encurralado pelos territórios de Carlos V, que cercavam a França, e tinha ao seu lado o apoio romano do papa Leão X (1513-1521) e do inglês de Henrique VIII (1509-1547). Interessado nos territórios ao norte da Península Itálica, Francisco I realizou diversas campanhas militares em regiões de Milão, incluindo Mântua, local onde foi marcado o concílio, em 23 de maio de 1537. Os conflitos militares forçaram o papa Paulo III a transferir o Concílio para a cidade de Trento. A cúria romana procurou entrar em contato com os protestantes para encontrar alternativas diplomáticas sem a necessidade de um concílio, evitando certas fragilidades que o conciliarismo poderia causar (cf. Frade, 2016, p. 24-25). Sem resultados positivos, o papa Paulo III (1534-1549) lança a Bula *Laetare Jerusalem*, em 19 de novembro de 1544, convocando a cúria para realização da primeira fase do Concílio na cidade de Trento, iniciado em 13 de dezembro de 1545. Essa fase se estendeu até 11 de março de 1547, quando uma epidemia de tifo interrompeu as sessões até 01 de maio de 1551, momento marcado pelo reinício do Concílio sob o governo do papa Júlio III (1550-1555). O segundo

[55]Nesse período parte do atual território italiano estava sob os domínios do Império de Carlos V. Membro da Casa Austríaca de Habsburgo, Carlos V herdou de seu pai, Filipe, o Belo, o território do Sacro Império Romano-Germânico e dos Países Baixos; enquanto de sua mãe, Joana, a Louca, anexou as terras espanholas da Casa de Trastâmara. Por conta da Coroa de Aragão, obtida por via materna, levou Carlos V a também assumir o governo dos Reinos de Nápoles, Sicília e Sardenha.

[56] Carlos V (1500-1558) era filho do rei Filipe, o Belo, e da rainha Joana, a Louca, tornando-se herdeiro das Casas de Habsburgo e de Trastámara. Sua linhagem permitiu que, ao longo de sua vida, adquirisse domínios, mantidos até sua morte. Foi senhor dos Países Baixos e duque da Borgonha, a partir de 1506, rei da Espanha, em 1516, arquiduque da Áustria, em 1519, rei da Germânia, em 1520, rei de Nápoles e das ilhas mediterrânicas da Península Itálica, em 1530, e então imperador do Sacro-Império Romano-Germânico, também em 1530.

Concílio durou até 28 de abril de 1552, período em que se iniciaram novas guerras entre Carlos V e os príncipes protestantes. Sem nenhum resultado, a assembleia só teve seu desfecho entre 18 de janeiro de 1562 e 04 de dezembro de 1563. A última reunião conciliar foi regida pelo papa Pio IV (1559-1565) e permitiu ao seu sobrinho, Carlos Borromeu, na função de cardeal, ter participado das reformas eclesiásticas, influenciando os resultados das decisões tridentinas.

Após o fim do Concílio de Trento, Carlos Borromeu assumiu o bispado de Milão, em 12 de maio de 1564, onde aplicou muito daquilo que está escrito no "*Instructionum Fabricae et Supellectilis libri duo*" na arquitetura da cidade. Com o auxílio do arquiteto milanês Pellegrino Tibaldi (1527-1596), cujo prestígio das obras construtivas em Bolonha e Ancona chamaram a atenção do cardeal. Desde jovem, o religioso demonstrou seu interesse pelo conhecimento e pelas artes, tendo participado de círculos de debate teológico, como a Academia das Noites Vaticanas, e acessado textos da Antiguidade e tratados de arquitetura. Como destaca Bulmaro Reyes Coria, a formação clássica e latina de Carlos Borromeu influenciou profundamente sua forma de escrita:

> Na tarefa de infundir essa língua [latim] nos jovens, recorreram à prática de fazê-los memorizar passagens de autores latinos clássicos, como Cícero, em prosa, e Virgílio e Horácio, em verso, para consolidar um estilo. Este fato é refletido em Charles Borromeo nas páginas da introdução de suas *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*; assim, o imenso parágrafo que o constitui é composto apenas por cláusulas extensas que se destacam justamente pelo recorte ciceroniano que as sublinha (Coria, *In:* Borromeo, 1985, p. XXXVI, tradução nossa) [57].

Quanto a sua busca por soluções arquitetônicas e urbanísticas, não se limitou ao temporal, mas também alcançou o espiritual, como ressalta Gabriel dos Santos Frade:

> É bem possível que o Borromeu, talvez até mais do que resolver os problemas relativos à condição decadente das igrejas de sua diocese, tivesse em mente a utilização dos serviços arquitetônicos de Pellegrino como ressignificação de toda a cidade de Milão através de

[57] "*Em la tarea de infundir esta lengua* [latim] *a los jóvenes, se recurría a la práctica de hacerles que memorizaran pasajes de autores de la clasicidad latina, como Cicerón, en prosa, y Virgilio y Horacio, en verso, a fin de que consolidaran un estilo latino. Este hecho se refleja en Carlos Borromeo en las páginas de la introducción a sus Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae; así, el unmenso párrafo que la constituye está compuesto sólo de cláusulas extensas que sobresalen precisamente por el corte ciceroniano que las subraya*" (Coria, *In:* Borromeo, 1985, p. XXXVI).

> um projeto de intervenção do tecido urbano, transformando a cidade numa espécie de 'cidade ritual' (Frade, 2016, p. 91).

O contexto religioso milanês era delicado e fragilizado pelos próprios desvios de conduta dos membros eclesiásticos da região e da população local, resultando no longo período que a cidade ficou sem um bispo residente. Quando assumiu o bispado milanês, Carlos Borromeu buscou fortalece-la tanto na dimensão política quanto religiosa, mas também intentou encontrar alternativas na dimensão artística e arquitetônica. A XXV sessão do Concílio Tridentino, ocorrida entre 3 e 4 de dezembro de 1563, incide sobre a questão da arte figurativa e das respostas ao debate iconoclasta gerado pelo protestantismo. O resultado é que o decreto tridentino reafirma o Concílio de Nicéia II (787) ao determinar que:

> Além disso, as imagens do Cristo, da Virgem mãe de Deus e dos outros santos devem se encontrar e ser conservadas sobretudo nas igrejas; a elas se deve atribuir a devida honra e a veneração, certamente não porque se crê que nelas haja alguma divindade ou poder que justifique esse culto ou porque se deva pedir algo a estas imagens ou colocar nelas confiança, como outrora faziam os pagãos, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas porque a honra que lhes é prestada se refere aos protótipos que elas representam. Portanto, por meio das imagens que nós beijamos e diante das quais descobrimos a cabeça e nos prostramos, nós adoramos Cristo e veneramos os santos, dos quais elas mostram as imagens. Tudo isso já foi sancionado pelos decretos e pelos concílios, principalmente pelo segundo concílio de Niceia, contra os adversários das sacras imagens (Frade, 2016, p. 75, tradução do autor) [58].

Os decretos não se aprofundam na questão da arquitetura, exigindo de Carlos Borromeu adaptar os modelos já existentes, como as plantas centralizadas de Palladio e as longitudinais de Giacomo Vignola, aos parâmetros tridentinos. No que tange aos tetos, as determinações conciliares não tomam nota, enquanto o cardeal opta por se deter aos caráteres técnicos e funcionais da estrutura. O quinto capítulo, intitulado "O teto" (*De tecto*), orienta brevemente que as coberturas sejam resistentes e adequadas para evitar a entrada de água nos espaços internos, a umidade, o apodrecimento e o

[58] "*Imagines porro Christi deiparae virginis et aliorum sanctorum in templis praesertim habendas et retinendas eis que debitum honorem et venerationem impertiendam non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus propter quam sint colendae vel quod ab eis sit aliquid petendum vel quod fidúcia in imaginibus sit figenda veluti olim fiebat a gentibus quae in idolis spem suam collocabant: sed quoniam honos qui eis exhibetur refertur ad prototypa quae illae repraesentant: ita ut per imagines quas osculamur et coram quibus caput aperimus et procumbimos Christum adoremos et sanctos quórum illae similitudinem gerunt veneremur. Id quod conciliorum praesertim vero secundae Nicaenae synodi decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum*" (Frade, 2016, p. 75).

desgaste das paredes onde estão apoiados. Tais precauções são obtidas pela boa escolha das telhas e das madeiras que formam os telhados e os madeiramentos, respectivamente, e da criação de calhas “debaixo das traves do telhado [para] fazer uma estrutura ou cimalha de tijolos com cornijas proeminentes, que ajudará também na projeção do telhado” (Frade, 2016, p. 160, tradução do autor) [59]. Quanto à formatação dos tetos, Carlos Borromeu esclarece que a sua maior preocupação é com a segurança e firmeza de sua aplicação no edifício, afinal, as tipologias de plantas exigirão um modelo específico de teto, sendo todos aceitos dentro dos seus parâmetros: “Qualquer que seja a forma do teto, o arquiteto deve escolher a mais adequada para o edifício: ou inclinado, ou abobadado, ou artesoado” (Frade, 2016, p. 159, tradução do autor) [60]. Em nota, Gabriel Frade esclarece que o termo “artesoado” (*laqueati*), segundo Jorge Henrique Pais e Silva e Margarida Calado (2005), se refere aos tetos formados por “painéis delimitados por molduras salientes à maneira de vigas articuladas” (Frade, 2016, p. 159). Ou seja, o conceito de “artesoado” tornou-se um sinônimo para tetos em caixotões, pois provém do termo “artezão” ou “artezões”: “derivado de *arteza* com a des. augment. ão, (archit.) ornamentos usados nas abobadas antigas a meio dos apainelados ou molduras. Os práticos chamam-lhes *arangões*, ou *arrincões*” (Rodrigues, 1875, p. 60). Com base em Eduardo Mariátegui, João Carlos Sarrazola Martins ainda reforça tal associação quando, ao tratar dos tetos mudéjares, esclarece outra terminologia relacionada ao termo caixotões no contexto árabe, os “alfarjes”:

> ALFARJE. Armação feita de madeiras trabalhadas e colocadas em obra formando trabalhos e laços seguindo o estilo da arquitectura árabe ou Cristiano-Maometana. Quando como geralmente sucede mostra no interior das salas a forma da armação que as cobre, toma com grande propriedade o nome de ARTESOADO que se aplica também aos tectos de madeira adornados com caixotões ou artesões à italiana mesmo que sejam planos. || Cada uma das peças que o formam. Do árabe al-farx, tapeçaria, carpete, tudo o que se estende para cobrir ou ornar algo. « y lo mismo al'acuesto de las tabicas de los suelos y alfarxes.» (L. Arenas. Carpint., cap. 16.) (Mariátegui, *apud* Martins, 2008, p. 29, tradução nossa) [61].

---

[59] “*quae tecti trabibus subiacebit, structura loricave testacea cum coronis prominentibus adhibeatur, quae tecti etiam proiecturam adiuvabit*” (Frade, 2016, p. 363).

[60] “*Qui, quamcumque tecti, vel displuviati, vel testudinati, vel laqueati, formam pro aedificii ratione delegerit*” (Frade, 2016, p. 362).

[61] “*ALFARJE. Techumbre hecha de maderas labradas y colocadas en obra formando labores y lazos siguiendo el estilo de la arquitectura árabe ó Cristiano-Ulahometana. Cuando como generalmente sucede acusa en el*

A interpretação da palavra deixa claro outro sinônimo de caixotões também recorrente e diretamente associado aos artesoados, os “apainelados”. Enquanto Rafael Bluteau apenas nos informa a relação dos tetos apainelados com os artesoados ao definir como “Ornado, ou forrado de Paineis. *Pictis cabulis vestitus*, ou ornatos, a, *um*. Cicero diz *Templi paietes tabulus vestire*. O tecto *Apainelado* com artezoens, & molduras. Jacinto Freire, mihi pag. 347” (Bluteau, 1728, v. 1, p. 414); Francisco de Assis Rodrigues se aprofunda na questão e subdivide o conceito em sua versão substantiva (apainelamento) e verbal (apainelar). Para além da derivação latina “*lacunare*” ou “*lacunar*”, apresentada no “Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architetura e Gravura”, localizamos as outras versões estrangeiras do termo: em italiano “*intavolato*” (adj.), “*sofitta*” (sub.) e “*soffitare*” ou “*intavolare*” (verb.); em espanhol “*arteson*” (sub.); e em francês “*lambrissé*” (adj.) ou “*lambrisser*” (verb.). Quanto à definição, está associada a ideia de superfície coberta por painéis, teria sua origem nos tetos da Antiguidade, mas foi adaptado também às paredes:

> vocabulo que nos tempos remotos se aplicava particularmente aos tectos dos palácios e casas que eram feitos ou divididos em fórma de paineis, ornados de esculpturas e pinturas com molduras douradas. Modernamente tem este termo significação mais extensa, porque se applica tambem ás paredes das salas, que são apaineladas com molduras, e podem sê-lo com pedras, mármores, madeiras e estuques. <<José de Avelar Rebello *fez os setenta e dois grandes paineis da vida de Jesus Christo, que apainelavam todo o tecto dos Martyres*.>> Cyrillo, *Coll. de mem*., p. 76. (Rodrigues, 1875, p. 43-44).

Sejam caixotões, lacunários, artesoados ou apainelados, a questão é que esse tipo de teto se adaptou e se popularizou na cultura ocidental, adequando os modelos da Antiguidade aos preceitos cristãos modernos. Apesar de sua boa recepção por parte dos arquitetos e recorrência nos edifícios religiosos, emergiram em paralelo outras modalidades de tetos, como o uso da quadratura.

4.6 Os tetos em quadratura

---

interior de las estancias la forma de la armadura que las cubre, toma congran propiedad el nombre de ARTESONADO que se aplica tambien á los techos de madera adornados con casetones ó artesones á la italiana aunque sean planos. || Cada una delas piezas que le forman. Del árabe al-farx, tapiz;' alfombra,todo lo que se extiende para cubrir ú ornar algo.-« y lo mismo al'acuesto de las tabicas de los suelos y alfarxes.» (L. Arenas. Carpint., cap. 16.)” (MariátegueI, *apud* Martins, 2008, p. 29).

Os tetos em quadratura representaram uma das grandes viradas no modo de pensar o espaço arquitetônico tanto na dimensão plástico-visual quanto simbólico-iconográfico. A quadratura tem em sua essência a técnica pictórica de tornar uma superfície bidimensional em tridimensional, como fica registrado na maioria dos dicionários que acessamos. Enquanto Benedicto Pereyra se limitou a definir o termo como “reducçam a figura quadrada” (Pereyra, 1708, p. 741), Luís Maria Pinto acrescenta que, na geometria, é a “reducção de huma figura cuvilinea a hum quadrado da mesma superfície” (Pinto, 1832, p. 110). Domingos Vieira pouco amplia o conceito, entendendo sua origem latina para a palavra “*quadrare*” e ainda apresenta um aparente ditado popular: “Figuradamente: É a **quadratura** do circulo; diz-se de uma cousa impossivel de achar” (Vieira, 1874, p. 8). Francisco Rodrigues e Raphael Bluteau foram os autores que mais se aprofundaram na questão e fornecem mais dados sobre a origem do nome, a sua execução teórico-prática e seus artífices. Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) foi escultor e professor na Academia de Belas Artes de Lisboa e desenvolveu o “Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura”, em 1875. A obra foi a primeira publicada em Portugal com enfoque na história das artes visuais e suas técnicas, seus materiais e seus instrumentos, favorecendo o seu entendimento do que seja quadratura. Encontramos três palavras relacionadas ao tema no dicionário de Francisco Rodrigues, comecemos pela definição central:

> QUADRATURA, s. f. do lat. *quadratus*, quadrado, (geom.) reducção de uma qualquer figura a um quadrado de igual superfície, cuja reducção nunca póde ser senão approximativa, postoque d’aqui nasça a celebre questão da quadratura do circulo, de que Montuclla nos deu uma descripção historica conhecida com o titulo de *Histoire des recherches sur la quadr. do circ.*, reimpressa em 1831, com as notas de Lacroix. Os italianos chamam com pouca propriedade *quadraturas* e *quadraturistas* ás pinturas de architectura e aos pintores que pintam a fresco molduras e ornamentos (Rodrigues, 1875, p. 314-315).

O escultor repete o conceito geométrico dos autores anteriores, mas adensa a informação referenciando o quinto capítulo da obra “*Histoire des récherches sur la quadrature du cercle*”, escrita, em 1758, pelo matemático Jean-Étienne Montucla (1725-1799) e republicada, com comentários, pelo matemático Sylvestre François Lacroix (1765-1843), em 1831. O referido capítulo trata da “História dos quadraturistas

mais famosos”[62] (Montucla, 1831, p. 198, tradução nossa), referenciando diversas figuras que contribuíram para alcançar as técnicas matemáticas da quadratura, como Hipócrates, Arquimedes, Bryson de Heraclea, Euclides, Nicolau de Cusa e Oronce Finé. Raphael Bluteau construiu o conceito de quadratura de modo similar a Francisco Rodrigues, não se limitando a dizer o que é e se aprofundando no tema através da articulação histórica dos mesmos matemáticos indicados por Jean-Étienne Montucla:

> QUADRAÛRA. Na Geometria, he a reducção da figura proposta a hum quadrado, de maneyra, que tenha o quadrado ao justo tanta superfície, ou tanto espaço, quanto tem o circulo, triangulo, ou outra figura. A quadratura do Circulo, segundo Aristoteles, he cousa, que se pode saber, mas que até agora se ignora. Muytos Antigos escrevèrão sobre este segredo, & quase impenetravel mysterio Geometrico, a saber, Antiphon, Hippocrates, Euclides, Archimedes, Apollonio, & c. Os Mordernos, que tratàrão desta matéria, saõ o Cardeal Cusano, Cãpano, Regio Montano, Oroncio Fineo, & ultimamẽte Pancirolo, *lib.2.Rerum Memorabilium, Lit.17.mihi pag.278*. aonde diz, que de alguns anos a esta parte se descobrira este notavel segredo, & no dito lugar faz a demonstração da possibilidade desta operação Geometrica. *Circuli quadratio, onis Fem. Quadratio*, he de Vitruvio, *Quadratura* não he *Latino*. (Nem ensinou aos Filosophos a composição do continuo, nem aos Geometras a *QUADRATURA* do Circulo. Vieyra, Tom.4.pag.143.) (Bluteau, 1728, vol. 7, p. 6).

O que os dois dicionários evidenciam é a erudição de seus autores na construção do discurso conceitual. Raphael Bluteau acrescenta uma demonstração da operação geométrica da quadratura na “*Collectanea Rerum Memorabilium*”. A obra foi escrita pelo gramático Caius Julius Solinus entre os séculos III e IV, cujas páginas reúnem as principais figuras produtoras de conhecimento da Antiguidade, como filósofos, matemáticos, geógrafos e botânicos. Encontramos outro exemplo do nível de entendimento sobre o tema que abordam está na definição de Francisco Rodrigues para a palavra “quadratriz”:

> QUADRATRIZ, s. f. assim se chamam em geometria a muitas curvas transcendentes, e em particular àquella que dizem ser inventada por Dinostrato, para resolver os problemas da trissecção do ângulo e da quadratura aproximada do circulo. É uma curva mecânica que se fórma pela intersecção dos raios de um quarto de circulo com uma régua, que se move com uniformidade e parallelamente a um dos raios extremos d’esse quarto de circulo (Rodrigues, 1875, p. 314).

[62] “*Histoire des quadrateurs les plus célèbres*” ().

O matemático Dinostratus (c.390 a.C.-c.320 a.C.) se notabilizou pela proposição de uma resolução para um dos três problemas clássicos da matemática grega[63], a "quadratura do círculo", também conhecida como "quadratriz". O estudo consiste na determinação da área de um círculo através de formas quadrangulares, evidenciando a complexidade das técnicas de produção dos efeitos curvilíneos em superfícies planas.

O último termo relacionado à obra de Francisco Rodrigues é a palavra quadraturista: "s. m. do it. *quadrotorista*, (pint.) pintor que trabalha em architectura e ornamentos. V. Decorador" (Rodrigues, 1875, p. 314). O trecho evidencia que o profissional responsável pela execução das quadraturas dos tetos é o pintor ou decorador, sendo este último um termo definido como um "nome genericamente dado aos pintores, escultores, architectos e ornamentistas" (Rodrigues, 1875, p. 134).

A síntese da definição de quadratura, reunida nas obras supracitadas, consiste num conceito geométrico oriundo de problemas matemáticos iniciados na Antiguidade, cuja questão envolvia o domínio técnico visual de tornar formas circulares e curvas enquadráveis dentro de superfícies quadrangulares. Sabemos que a realidade artística e científica do Período Renascentista absorveu técnicas matemáticas da Antiguidade e passou a desenvolver mecanismos para tornar tridimensionais as superfícies planas (bidimensionais), iniciadas pelas soluções perspéticas que tornavam os cenários de pinturas e relevos mais verossimilhantes para o observador. Os artífices passaram a levar em consideração a posição do olhar do observador em relação à obra e tentaram encontrar o ponto exato onde a visão seria encaixada na perspectiva linear. Ao longo dos séculos, experimentações técnicas levaram a novos recursos, como a colocação de mais de um ponto de fuga, permitindo o engano do olhar através de efeitos visuais complexos. A quadratura encontrou solo fértil nesses exercícios, pois os métodos matemáticos eram aplicados aos desenhos de elementos arquitetônicos nos tetos para gerar ilusões naqueles que observassem a superfície plana de espaços e acreditassem na visão de estruturas construtivas fingidas. Segundo João Carlos Sarrazola Martins, a quadratura foi a

[63] Os três problemas da matemática grega consistiam em questões geométricas, cuja dificuldade de serem resolvidos através de régua e compasso gerou prolíficos debates na Antiguidade. Os outros dois problemas da matemática grega foram a duplicação do cubo e a trissecção do ângulo. O primeiro consiste na tentativa de encontrar meios para construir as arestas de um cubo menor do que o outro, enquanto o segundo procurava construir um ângulo através de outro ângulo três vezes maior.

expressão artística relacionada aos tetos que mais prejudicou a produção dos lacunários:

> Este tipo de estrutura [lacunários] perdurou até ao Século XIX, tendo sofrido alterações ao nível decorativo, em que com o surgimento do barroco, os caixotões vão sendo progressivamente abandonados, dando lugar a decorações de perspectiva arquitectónica e, posteriormente, aos tectos estucados (Martins, 2008, p. 8).

A afirmativa destoa da realidade, afinal, as técnicas são contemporâneas e ocorriam em paralelo de acordo com as preferências, as intencionalidades e a popularidade entre os indivíduos que os encomendam. Tomemos como exemplo os estuques, cuja utilização já era difundida desde a Antiguidade, como menciona Vitrúvio em suas instruções ao ensinar como fabricá-lo:

> Estando tratada a questão da feitura dos pavimentos, é a hora de falar dos estuques. Tal objetivo será atingido corretamente se se amolecerem, muito tempo antes da realização da obra, pedras de ótima cal, de modo a que, se qualquer uma dessas pedras tiver ficado pouco cozida no forno, ela possa efervescer na água, numa maceração durável, e seja cozida por força de uma única reação. Na realidade, se for utilizada cal não completamente macerada, mas ainda recente, ela produzirá bolhas quando aplicada, apresentando cálculos não desfeitos. Esses cálculos, quando sujeitos a reação na obra, dissolvem-se e dissipam os acabamentos do reboco. [...] Logo, porém, que se tenha atingido a norma da maceração da cal, e se tiver conseguido o melhor possível esse preparado para a obra, toma-se uma colher de pedreiro e, da mesma maneira que se talha a madeira, assim se temperará com ela a cal no seu recipiente. Se a colher encontrar cálculos, é sinal de que ela não está devidamente fervida; e também, se o ferro sai seco e limpo, indicará que ela se contra sem força e seca; porém, quando se apresentar untuosa e corretamente preparada, aderindo em volta dessa ferramenta como glúten, dará prova de que se encontra no ponto desejado. Então, pois, aprontados os andaimes, montam-se confragens[64] nos vários compartimentos, a não ser que eles não se destinem a ser ornamentados com lacunários (Vitrúvio, 2007, p. 346).

A orientação do arquiteto romano ainda nos esclarece que o estuque era utilizado na elaboração dos caixotões, sendo parte de seus revestimentos. Essa argamassa era vantajosa pela facilidade de acesso na natureza, de confecção e de aplicação das estruturas, além de seu benefício financeiro e adaptabilidade aos diversos contextos onde fosse aplicado. Mesmo na arquitetura renascentista e

[64] "*Camarae*: câmaras, no sentido de formas e confragens para as cavidades dos lacunários ou caixotões dos tetos e respectivos revestimentos com estuque" nota de Manuel Justino Maciel (Vitrúvio, 2007, p. 347).

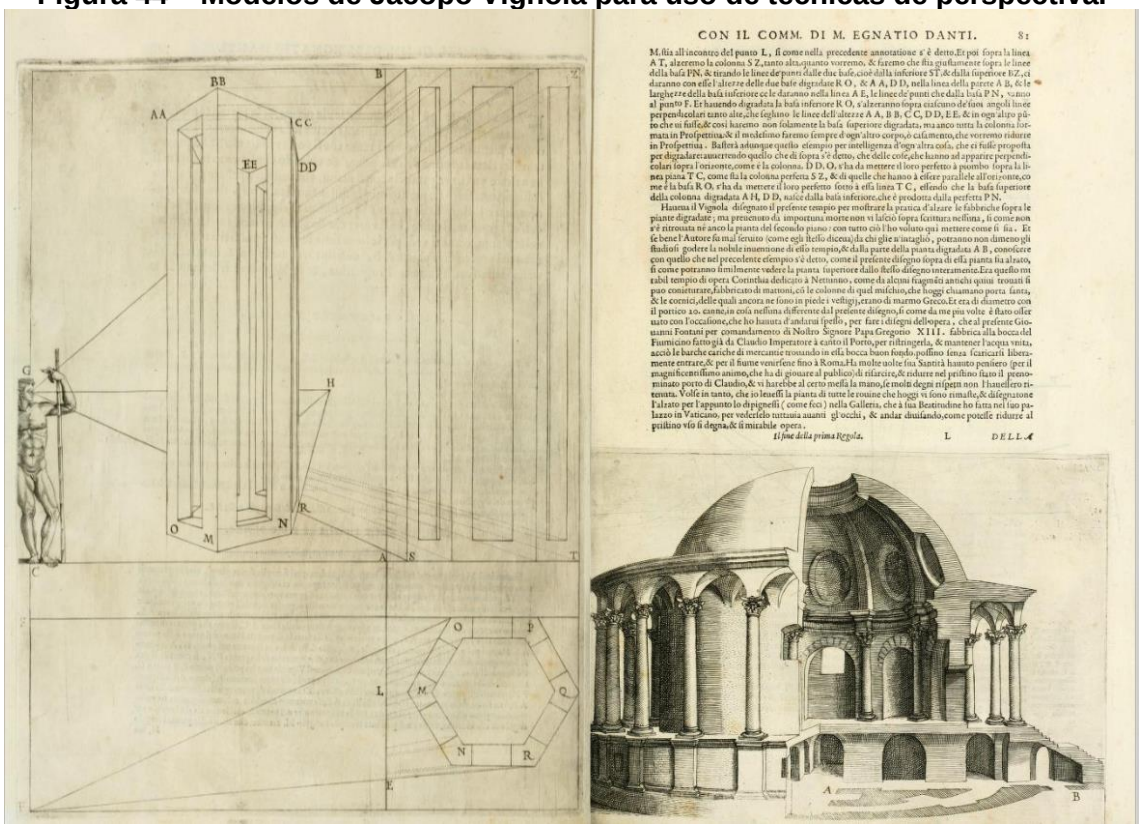
barroca, o estuque sempre esteve presente no revestimento de fachadas e espaços internos, principalmente por permitir imitar outros materiais, como madeiras e pedras. O ofício de estucador se tornou popular no século XIX justamente por tamanhas vantagens dos séculos anteriores. João Carlos Sarrazola Martins ainda atribui ao Marquês de Pombal o crescimento da popularidade do estuque no território luso:

> Entre 1702 e 1718, Vincenzo Bacchereli, permaneceu em Portugal, tendo dado início à pintura de perspectiva arquitectónica de tectos, que veio finalmente acabar com a hegemonia da pintura de brutescos em caixotões, que durava já desde seiscentos. [...] É durante o século dezoito, que o marquês de Pombal institui a aula do risco e do estuque, dirigida pelo milanês Giovanni Grossi. Isto vai, em pleno período barroco, dar origem a uma explosão na produção de tectos de estuque (Martins, 2008, p. 19).

O discurso do restaurador em prol do estuque evidencia o seu esforço de enaltecimento do material, mas os métodos de estucagem dos tetos não representa o fim dos caixotões, tanto quanto as quadraturas. O que é inegável é a crescente popularidade das arquiteturas fingidas em perspectiva nos forros, cuja origem remonta às soluções matemáticas obtidas pelos pintores bolonheses renascentistas. Através de fórmulas geométrico-matemáticas, os pintores eram capazes de recriar cenários e imagens ultrapassando os limites do forro subindo adiante. Tais soluções foram registradas por Leon Battista Alberti no já referido "*De Pictura*", onde o arquiteto orienta os artífices sobre como obter tridimensionalidade nas suas obras, visto que até então os trabalhos pictóricos passaram gerações pautadas no desenho esquemático e unidimensional. As fórmulas só se tornaram possíveis a partir de estudos matemáticos como os do arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446), responsável pela construção da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore, da Capela Pazzi e do Palazzo Pitti, cujo domínio dos cálculos e das técnicas construtivas serviu de referência aos seus contemporâneos. Leon Battista Alberti escreveu seu tratado de pintura com base nos modelos de Brunelleschi, obtendo os recursos necessários ao domínio da ótica e, consequentemente, da perspectiva. A técnica exigia dos artistas a compreensão dos jogos de escala através da triangulação das linhas em função do ponto de fuga, que, num contexto religioso, se converteu na "lei básica: a distância do plano visual ao ponto de fuga equivale à do fiel ao infinito divino" (Moreira, *In:* Mello, 1998, p. 12). O desafio de alcançar essa técnica incitou pintores e gravuristas da Idade Moderna, resultando em obras cada vez mais ousadas,

complexas e impactantes. No que tange à quadratura, os principais alicerces dessa formulação matemática foram os estudos do já mencionado Sebastiano Serlio e de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), cujo tratado póstumo “*Le* d*ue regole della prospettiva pratica*” (1583) detalha todo a sua investigação sobre os efeitos perspéticos, seja do ponto de vista orgânico da ótica a sua aplicação no desenho de formas arquitetônicas.

Figura 44 – Modelos de Jacopo Vignola para uso de técnicas de perspectiva.



Fonte: Vignola, 1583, p. 80-81.

Ambos os arquitetos tiveram origem bolonhesa e contribuíram para outros pintores bolonheses, como Agostino Mitelli (1609-1660) e Angelo Michele Colonna (1600-1687), a se aventurarem nos métodos perspéticos e se tornarem os “mestres que deram à quadratura o estatuto de arte autônoma e complementar à pintura de frescos elaborada em Roma por Pietro Berrettini, conhecido por Pietro da Cortona” (Raggi, 2016, p. 121). A escola bolonhesa de quadratura e cenografia promoveu o desenvolvimento do ofício e logo surgiu a distinção entre “quadraturista” e “figurista”,

sendo responsáveis pela produção dos elementos arquitetônicos fingidos e pelo preenchimento do *sfondato*[65], respectivamente. Segundo Magno Moraes Mello, a

> *perspectiva de céu aberto*, tão estudada e usada em Itália, é ponto nevrálgico de toda a pesquisa desde *Mantegna*, no século XV, até à arte *proto-barroca* de *Corregio* no Duomo de Parma, para atingir o ponto mais alto com o pintor-cenógrafo *Andrea Pozzo*, que no final do século XVII conquista o ápice da tratadística das representações perspécticas com uma metodologia que condicionará todo o mundo europeu, do México à China (Mello, 1998, p. 23).

O jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) será o principal representante do processo de dilatação da quadratura, quando inicia seus trabalhos em edifícios romanos. O maior destaque está nos tetos da nave e da capela-mor da igreja de Santo Inácio, onde o pintor apresenta a “Glorificação de Santo Inácio” (1694) sobre uma estrutura em abóbada de berço com a apoteose de anjos, Santos e mesmo alegorias aos quatro continentes envoltos em nuvens, arcos, colunas e varandas. O pintor jesuíta também foi responsável pela redação do tratado “*Perspectiva Pictorum et Architectorum*” (1693) com orientações de como executar obras de arte com o eficiente alcance perspético que alcançou em suas obras.

Figura 45 - Glorificação de Santo Inácio. Andrea Pozzo, 1694. Igreja de Santo Inácio, Roma.

Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andrea_Pozzo. Acesso em: 28 mai 2023.

[65] Abertura ilusionista de um céu delimitado pela quadratura.

No contexto português, a influência renascentista italiana foi bem recebida em terras lusitanas, convergindo para os interesses político-propagandistas da Coroa, como referido anteriormente. A pintura em quadratura começou a se intensificar em Portugal durante o Maneirismo, ainda que muito influenciada pelos brutescos e os modelos plásticos do início do século XVI:

> Em Portugal, Francisco Venegas é o marco desta percepção maneirista do espaço e de uma proposta que ainda não é de infinitude, infinitude que nunca será concretizada na pintura de tectos até ao fim do século XVIII e só inaugurada em fins do período de Setecentos, mais precisamente em inícios do século XIX. Entre a pintura de Francisco Venegas e a de Fernão Gomes e a *quadratura* da fase joanina, pode-se dizer que existe somente a pintura de brutesco, isto é, uma pintura bidimensional e que não evolui a partir de uma linguagem espacial de ruptura do suporte mas, ao contrário, permanece sempre finita e condicionada a um limite demarcado e compartimentado quanto ao sentido do olhar que percorre todo o campo pictórico (Mello, 1998, p. 52-53).

Somente a partir de 1701 que a quadratura portuguesa tomará forma, quando o florentino Vincenzo Bacherelli (1672-1745) será contratado para executar algumas obras no reino sob o financiamento de membros da elite lusitana interessados em promover a corte portuguesa. Alguns dos principais expoentes da quadratura em Portugal foram Fernão Gomes (1548-1612), Francisco Venegas (1525-1594) e Amaro do Vale (?-1619), os dois últimos responsáveis por uma das pinturas emblemáticas da história local, o teto da igreja de São Roque de Lisboa.

Figura 46 – Triunfo da Santa Cruz e dos instrumentos de martírio. Francisco Venegas e Amaro do Vale (1588). Igreja de São Roque, Lisboa.

Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/JgUx-W8zC-48Ig?hl=pt-PT. Acesso em: 28 mai 2023.

Segundo Giuseppina Raggi, o Brasil é o “lugar extraeuropeu de maior concentração mundial de quadraturas” (Raggi, 2016, p. 121) e o motivo seria justamente esse percurso feito até alcançar o território brasileiro. A historiadora da arte destaca como a quadratura se consolida entre os artistas bolonheses e romanos na Península Itálica, alcança a Península Ibérica e se populariza em Portugal até alcançar a colônia portuguesa nas Américas a partir da Bahia. As elites locais desejavam investir na revitalização do litoral baiano após as invasões holandesas e tornar Salvador uma cidade monumental. O quadraturista português António Simões Ribeiro (?-1755), aluno do mestre António Lobo, foi o primeiro a aportar na capital da Colônia, em 1735, e logo iniciou as suas obras pictóricas nas dependências da Santa Casa da Misericórdia (1735) e do Senado da Câmara de Salvador (1736). Inspirado pelas técnicas de Vincenzo Bacherelli, António Simões Ribeiro produziu a primeira pintura em quadratura da Bahia no teto da nave da igreja da Misericórdia. Sabemos que os jesuítas tinham apresso pela tratadística e tiveram acesso aos tratados de ótica e perspectiva de Andrea Pozzo, assim como o pintor baiano José Joaquim da Rocha foi inspirado pelo pintor jesuíta para desenvolver a composição do teto da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Apesar da influência ítalo-portuguesa sobre a produção dos tetos em quadratura, Giuseppina Raggi destaca como, diferente das pinturas de cavalete, das imagens e dos azulejos, todo o processo de produção e execução dos tetos precisava ser realizado localmente. Não era possível importar as tábuas já pintadas para fixação na estrutura da cobertura e isso exigia a presença de profissionais especializados na região para realizar todo o trabalho desde o princípio. A historiadora defende que é incoerente dizer que a quadratura é uma “arte importada” e é necessário entender os artífices para alcançar as suas referências nas obras oriundas das Penínsulas Itálica e Ibérica (cf. Raggi, 2016, p. 138). Ressaltemos que a quadratura não se limitou a Bahia e Salvador foi apenas a porta de entrada para a vinda de artífices estrangeiros e suas técnicas óticas de perspectiva, havendo outros núcleos de produção em Pernambuco, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e no Pará. O recorte de Giuseppina Raggi é apenas um aspecto dentro desse universo que não pode ser esgotado numa síntese historiográfica.

Ao analisar os tetos em perspectiva em Portugal, Magno Moraes Mello ainda aponta seis tipologias de tetos que conseguiu identificar. O autor deixa claro que sua

pesquisa não é suficientemente minuciosa para obter uma resposta conclusiva, afinal, não foi realizada a devida catalogação, inventariação e análise do material. No entanto, seu trabalho é relevante para nos dar um bom direcionamento sobre o tema, pois sua proposta didática nos oferece as seguintes variantes (cf. Mello, 1998, p. 31-32):

1. Caixotões exclusivamente com talha;
2. Caixotões com hagiografias e talha;
3. Caixotões ou tetos planos com brutescos;
4. Caixotões ou tetos planos com temas sacros;
5. Tetos com cobertura de azulejos;
6. Tetos em perspectiva.

A distribuição apresentada evidencia que as tipologias para linguagens plásticas dos tetos portugueses ocorriam de maneira concomitante. É evidente que, ao longo dos séculos, essas modalidades plásticas tornavam-se mais ou menos populares, sendo o aperfeiçoamento técnico da ilusão perspética um dos principais motivadores. Ao avançarmos neste trabalho e abordarmos especificamente as tipologias de tetos encontrados nos Conventos Franciscanos do Nordeste, poderemos nos deter sobre pontos específicos desse tema e assinalar com exemplos os aspectos dessas variedades plásticas.

4.7 As coberturas no Brasil Colonial

A arquitetura colonial brasileira passou por importantes processos de adaptação e de aperfeiçoamento das técnicas construtivas. A biodiversidade local é um dos maiores contributos nesse período. Tendo em vista o processo de adaptação à realidade brasileiro das estruturas e dos revestimentos, das características geomorfológicas do terreno, do acesso aos instrumentos e ferramentas de construção, das matérias primas ou mesmo a mão-de-obra, o trabalho construtivo se distinguia dos realizados pelos construtores europeus. Englobamos não apenas os portugueses, como também os franceses, espanhóis, italianos e ingleses que, em momentos distintos ou próximos, coabitaram o território brasileiro e vinham com suas próprias

experiências construtivas locais. Citando Francisco Verissimo e William Bitar (1999), Mateus Henrique da Silva Pecly e Ronaldo de Sousa Araújo evidenciam que

> [...] o português foi uma espécie de coordenador, orientador e homogeneizador dessa moradia. Com o índio, aprende que cozinhar nos trópicos é uma tarefa a ser feita do lado de fora; numa varanda ou num puxado do lado da casa. A solução para o escoamento das grandes chuvas ele copia da experiência aprendida no Oriente, trazendo dessas regiões as inflexões dos telhados e dos beirais alongados com desenhos graciosos. De Portugal traz as paredes caiadas e os portais coloridos, tão comuns nas paisagens do Minho, do Alentejo e do Algarve. Transforma a pequena casa portuguesa, por força do modelo econômico, numa 'casa-grande', à qual agrega os escravos africanos num puxado ao lado da cozinha, que se denominou senzala (Veríssimo; Bittar *apud* Pecly; Araújo, 2014, p. 2).

As primeiras construções brasileiras são essencialmente aquelas construídas pelos nativos indígenas que ocuparam e ainda ocupam o território nacional. Suas habitações tinham como base construtiva a matéria orgânica e a madeira e as palhas não apenas serviram para elaborar instrumentos de caça, guerra, culinária e arte, como também eram as estruturas de suporte e cobertura de suas edificações.

Com o projeto colonizador português, surgiram as primeiras construções ainda pautadas nos modelos indígenas, como as "coberturas com folhas e fibras vegetais, a defesa das feitorias com paliçadas de madeira" (IPHAN, 1999, p. 9). Esse cenário logo foi convertido nas casas de alvenaria ou taipa de gosto português, cujas coberturas recebem "tradicionalmente os telhados de edificações no Brasil [e] seguem as características dos telhados coloniais portugueses, com telhas cerâmicas apoiadas em estruturas descontínuas de madeira serrada" (Flach, 2012, p. 13). Mas a realidade colonial, entre os séculos XVI e XVII, ainda era guiada pela vida agrícola, onde a

> casa-grande do senhor de engenho ou fazendeiro também seguia o padrão mais ou menos constante, derivado das práticas costumeiras em Portugal, chegando às vezes a ponto de preservar a torre, símbolo do status aristocrático nos solares portugueses. Outras características tradicionais são o telhado de quatro águas, a escadaria externa e a varanda ou *loggia*, cujo telhado inclinado com vigas aparentes era sustentado por uma fileira de grossas colunas ou pilares de pedra, em geral de ordem toscana (Bury, 2006, p. 194)

Kamila Fernandes Prestes apresenta três grupos construtivos existentes no Brasil durante o Período Colonial, sendo eles "as obras de caráter portuário ou da indústria do açúcar; as fortalezas militares e edifícios públicos; e por fim, obras civis,

que eram as casas da população, igrejas e pequenos comércios" (Moura *apud* Prestes, 2017, p. 22). Como indica o "Manual de restauro de telhados" do IPHAN, os telhados mais comuns em habitações urbanas, geralmente erguidos sem espaço entre cada edifício, eram os telhados de duas águas onde a água da chuva era escoada para frente ou para os fundos da edificação. Para construções isoladas, como os de fazenda (casa-grande, senzala) e os religiosos (capelas e igrejas), era mais comum o telhado de quatro águas com calhas de escoamento em material cerâmico ou de alvenaria. Tais soluções disseminaram-se "por todo o país, tendo sido usada por mais de 300 anos, permanecendo ainda hoje em muitas regiões do Brasil como modelo predominante de telhado, especialmente nas construções mais simples" (IPHAN, 1999, p. 9).

À medida que os espaços urbanos cresciam e as regiões enriqueciam, as construções se tornavam mais complexas. Grande parte do que temos hoje na arquitetura brasileira colonial acompanhou as tendências europeias com adaptações locais, de acordo com as influências e as necessidades diárias. No que tange aos forros e ornamentação dos tetos, ainda não se teve notícias de estudos científicos referentes à fase inicial da colonização portuguesa no Brasil. Resta aproximar a realidade luso-brasileira e encontrar possíveis paralelos, sendo os edifícios religiosos a fonte mais relevante por melhor resguardarem esses elementos construtivos.

5 Tipologias de teto

A popularidade dos tetos artístico-iconográficos reside na sua versatilidade técnica e estética, podendo se adaptarem aos mais diversificados espaços, materiais e temáticas. Sua estrutura poderia ser feita de inúmeras matérias primas (madeira, pedra, estuque), moldando-se às plantas e dimensões do edifício (superfícies planas, abobadadas e cupulares em espaços quadrangulares, poligonais ou circulares) e funções (civil ou religioso) de um recinto. A sua execução congregava profissionais de variados escopos, como carpinteiros, entalhadores, ourives, marceneiros, estucadores, metalúrgicos, pintores e douradores (cf. Rodrigues, 2016, p. 273). Os tetos em caixotões, por exemplo, permitem análises visuais complexas, pois assumem formas simplificadas, como malhas quadrangulares/retangulares, ou intrincados jogos poligonais, cujas molduras poderiam conter entalhes e pinturas, como elementos vegetalistas, zoomórficos ou frisos coloridos. Através dos tratados de arquitetura e de pintura, além dos referenciais encontrados nas edificações europeias, muito do que sabemos atualmente sobre esses jogos visuais foram revelados por autores como Sebastiano Serlio e Andrea Palladio. Seus registros nos orientam para alguns modelos seguidos pelos artífices no Brasil e aplicados, inclusive, nos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Ao longo dos próximos capítulos serão realizadas análises técnicas e temáticas sobre os tetos nos espaços conventuais. Para melhor explanar o tema, consideramos necessário estabelecer alguns padrões de análise dos objetos que também podem servir como referencial para futuros trabalhos. O primeiro passo é compreender a materialidade da obra: morfologia da sua estrutura, matéria prima utilizada, tipologia plástica. Num segundo momento, é necessário identificar as características dos tetos: formato da planta do recinto, do teto e das composições artístico. A terceira fase é apontar os aspectos iconográficos: presença de talha e/ou de pintura, tipologia da representação e suas temáticas.

Destacamos que nem todos os dados podem ser obtidos, afinal, muitos telhamentos e madeiramentos não são acessíveis, alguns tetos são muito altos para se aproximar, ou muito danificados, com risco de acidentes. As pinturas ou o verniz podem estar muito desgastados ou escurecidos, além das tábuas faltantes, impedindo

a identificação da obra. Quanto à informação sobre quem mandou e quem fez a obra, nem sempre é possível obter os dados necessários, pois muitos documentos relativos ao assunto já não existem e raramente o autor assina suas obras.

5.1 Sobre as estruturas de sustentação

Um teto, seja com pinturas, com caixotões, com azulejos, com estuque ou mesmo apenas envernizado, exige uma estrutura adequada a sua colocação, executada com bom madeiramento e telhamento para evitar a umidade e o apodrecimento das obras. Essas coberturas podem ser subdivididas em dois grupos: cobertura externa ou cobertura entrepisos. No primeiro caso, são todos os modelos aplicados sobre o edifício para prevenção de intempéries climáticas e podem se subdividir em outras três partes: o telhado, a estrutura e o forro. O segundo caso, não possui o telhamento, pois se localiza no interior do edifício atendendo ao piso inferior como cobertura e ao superior como pavimento, tendo um assoalho acima e um forro abaixo. É necessário ressaltar que a presença do forro não é obrigatória e muitos elementos artístico-iconográficos podem ser feitos diretamente sobre a estrutura.

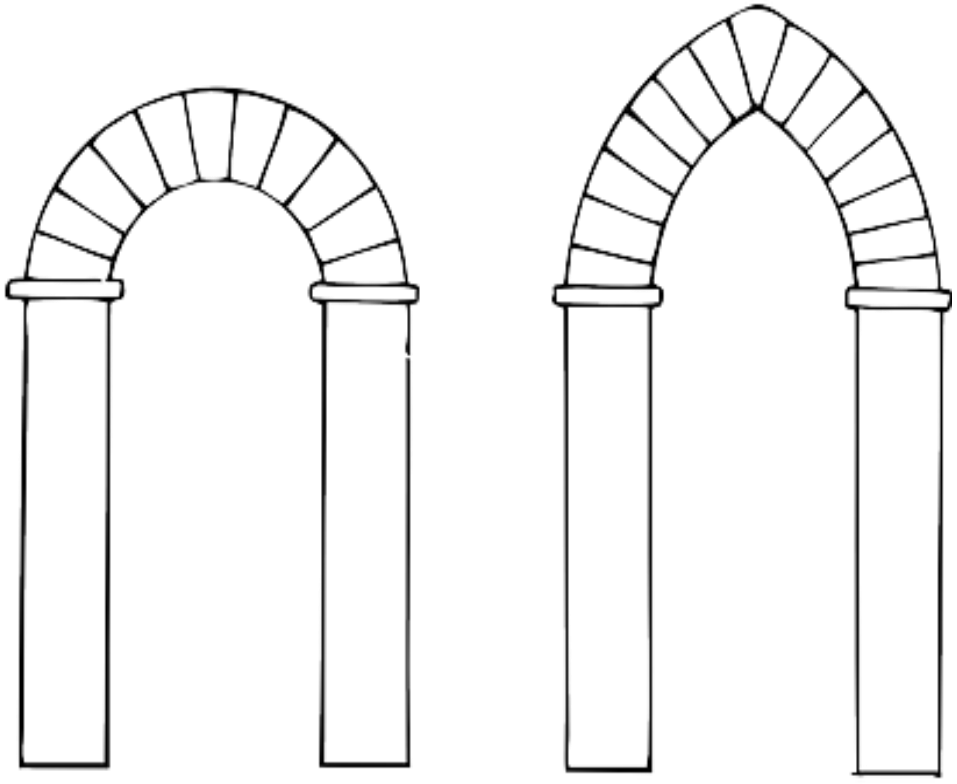
O primeiro passo para o entendimento das coberturas consiste na análise da relação entre a formatação dos tetos e a planta do edifício. As edificações civis e religiosas foram se adequando aos interesses e necessidades ao longo dos séculos, assim como passaram pelos aperfeiçoamentos técnicos e estéticos da população. Sejam quadrangulares, retangulares, oitavadas, sextavadas, circulares ou irregulares, os tetos deveriam se ajustar à quantidade e à distância entre paredes onde suas traves deveriam se apoiar. São Carlos Borromeu chegou a recomendar que se fizesse opção por “construir em forma de abóbada, para que os edifícios estejam mais a salvo de incêndio” (Frade, 2016, p. 159, tradução nossa) [66] , indicando o quanto a estruturação e os materiais do teto influem no pensar a obra e podem representar um desafio aos arquitetos. Muitos construtores optaram pelo uso de materiais mais resistentes, como a pedra e a alvenaria, o que também exigiu novas soluções técnicas. O peso das pedras é superior ao do lenho, requerendo a confecção de

[66] “*fornicata tamen fieri nonalienum erit pro locorum consuetudine, quo tutiora ab incendio aedificia sint*” (Frade, 2016, p. 363).

paredes, colunas e pilares mais resistentes, como ocorreu na arquitetura românica. O Românico adaptou os arcos de volta perfeita, desenvolvidos durante o império romano, em abóbadas de berço e de arestas para torná-las mais resistentes, enquanto o Gótico aperfeiçoou esses métodos construtivos através dos arcos de volta quebrada. Esses arcos permitiram aos artífices desenvolver estruturas mais leves, pois a distribuição do peso era transferida para as duas curvas do arco de forma mais eficiente. As paredes e colunas passaram a ser mais finas, facilitando a abertura de vãos de iluminação, fornecendo mais luz aos espaços internos, pois não precisavam mais sustentar estruturas tão pesadas como nos exemplos dos arcos de volta perfeita.

Figura 47 – a) Arco de volta perfeita e b) Arco de volta quebrada

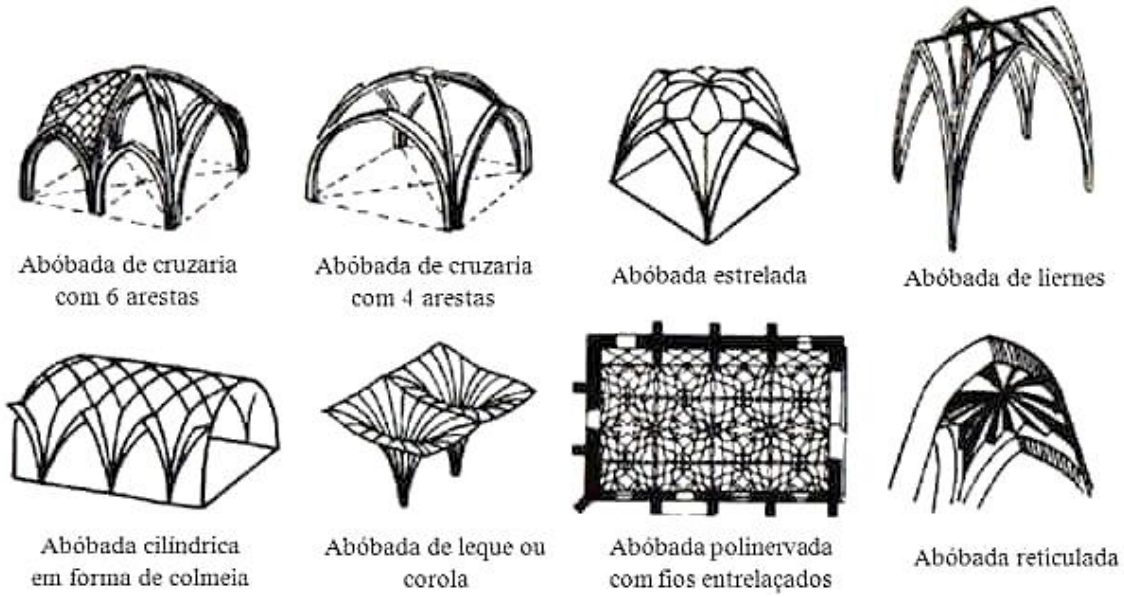
a) b)



Fonte: PIXABAY. Disponível em: https://pixabay.com/pt/vectors/arcos-tipos-hist%C3%B3rico-romano-32730/. Acesso em: 21 mar 2022.

Os arcos de volta perfeita e volta quebrada favoreceram a elaboração das abobadas e isso levou a novas formatações abobadadas, como as de cruzaria com quatro ou seis arestas, a estrelada, a de liernes (também conhecida como “de lunetas”), a de leque ou corola, a polinervada e a reticulada.

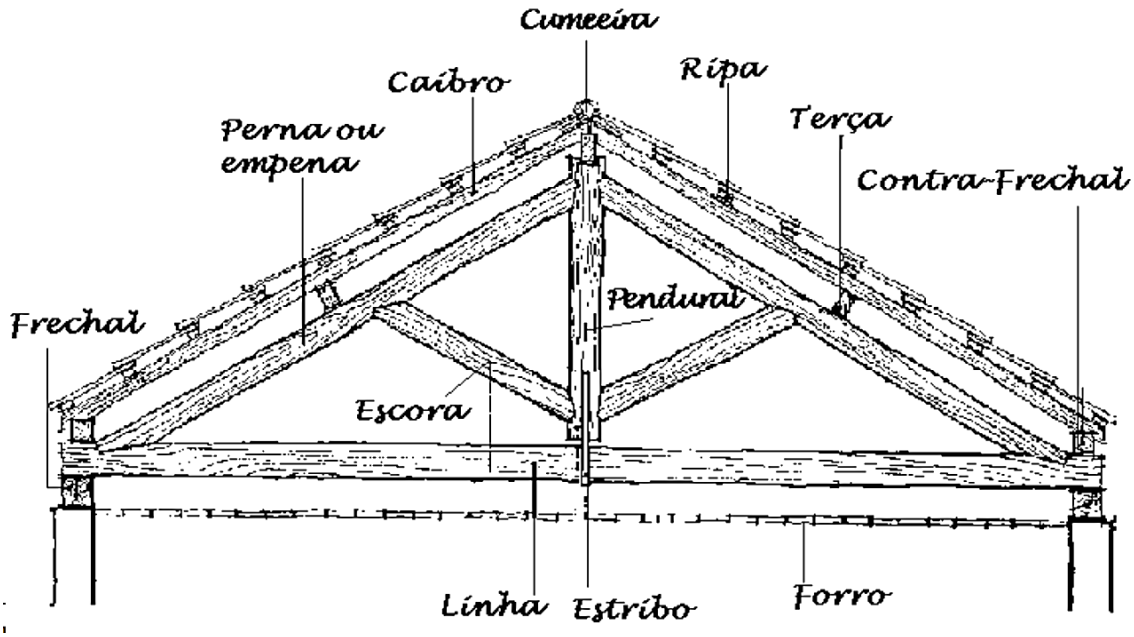
Figura 48 – Abóbadas de cruzaria de ogivas.



Fonte: INSON, 2021. Disponível em: https://www.vivadecora.com.br/pro/arco-ogival/. Acesso em: 21 mar 2022.

Os modelos de tetos de madeira apresentam uma estrutura principal de sustentação da cobertura formada pela asna ou tesoura, que corresponde a "[...] viga principal em treliça [...], que serve para transferir o carregamento do telhado aos pilares ou paredes da edificação" (Moliterno, *apud* Flach, 2012, p. 27).

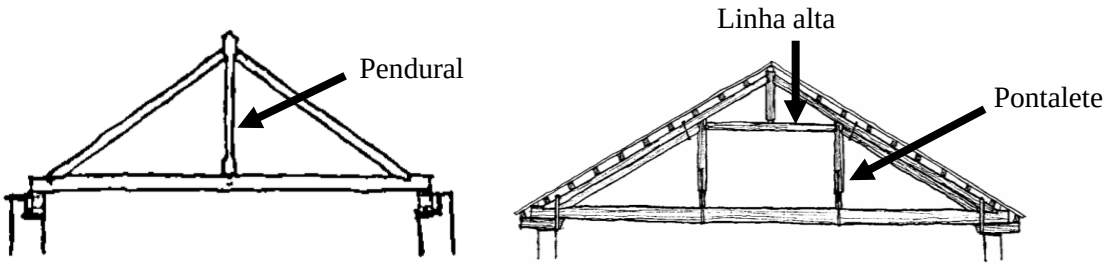
Figura 49 – A tesoura do telhado e as partes que a compõe.



Fonte: IPHAN, 1999, p. 10.

Seu formato mais característico é o triangular, resultando em telhados de duas ou mais águas, e sua estrutura é formada pelo **frechal** (beiral ou estribo) fixado na parede para receber as **vigas mestras** (tirantes, linha baixa ou *jacenas*). Essas vigas horizontais cruzam o recinto de ponta a ponta, apoiando-se nas duas paredes laterais e dando suporte as **pernas** (empena), vigas inclinadas que apoiam as águas do telhado. As pernas se encontram no ponto mais alto da cobertura, completando a formatação triangular da base até a **cumeeira** (*hilera*), trave no ponto mais alto do telhado. A cumeeira cruza a cobertura em oposição às vigas mestras, mas se adapta à tipologia da planta e/ou do telhamento que será inserido no local. Para aliviar o peso das telhas nas pernas da tesoura, surgiram vigamentos específicos como as **linhas altas** (nível ou *nudillo*), trave menor, paralela à viga mestra, a dois terços das pernas; os **pontaletes**, pilares apoiados nas vigas mestras que sustentam o ponto de contato entre as linhas altas e as pernas, e os **pendurais**, pilares apoiados no centro das vigas mestras que sustentam a cumeeira.

Figura 50 – Modelos de Asna francesa e Tesoura de Palladio.

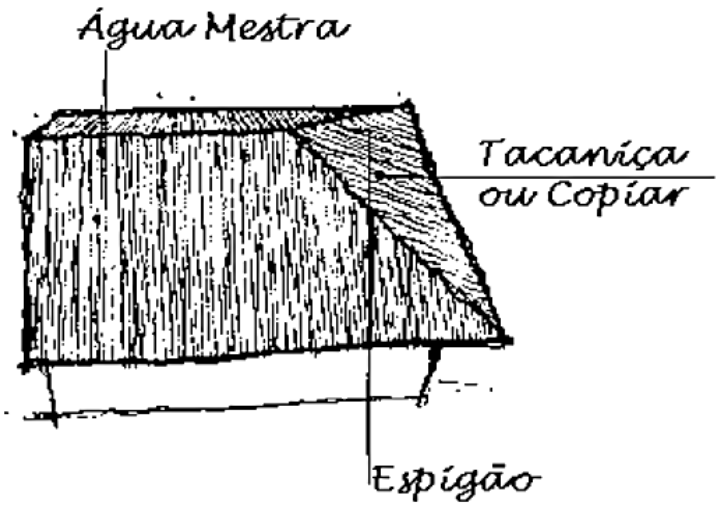


Asna francesa **Tesoura de Palladio**

Fonte: IPHAN (Edição do autor), 1999, p. 15-16.

Adaptando-se aos telhados de três ou mais águas, surgiram as **tacaniças**, também chamadas de “copiar”. Essas superfícies planas triangulares se apoiam transversalmente às águas mestras do telhado, resultando numa cobertura de três ou mais águas. O ponto de encontro entre as tacaniças e as águas principais resultam nos **espigões** (rincões), traves inclinadas apoiadas nos vértices das paredes formando arestas entre as águas.

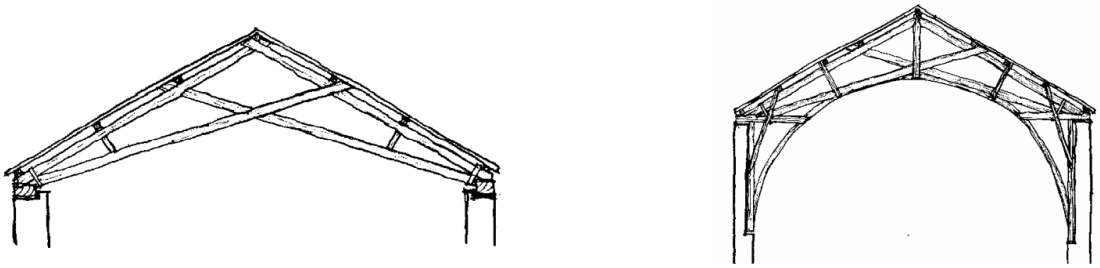
Figura 51 – Teto de três águas e as partes que o compõe.



Fonte: IPHAN, 1999, p. 11.

Novas experimentações construtivas dos arquitetos permitiram desenvolver métodos mais eficientes de remoção ou de encobrimento das estruturas da cobertura dos telhados, permitindo esquemas mais amplos e adaptáveis aos interesses plásticos dos encomendantes. A remoção das vigas mestras se torna essencial nesse processo, afinal, favorecia a elaboração de modelos curvos, como a **asna sem linha** ou cruz de Santo André, a **asna de nível simples** (que, no contexto espanhol, era chamado de "*par y nudillo*" ou "perna e nível") e a **asna de nível simples com um ou dois rincões**. No primeiro caso, ao invés do uso de vigas mestras, são aplicadas duas traves inclinadas perpendicularmente às pernas da tesoura, apoiando-se nos frechais até alcançar dois terços das pernas opostas, substituindo a linha de nível. O segundo e terceiro caso são similares, pois se apoiam nas traves de nível superior, distinguindo-se apenas pela quantidade de águas do telhado.

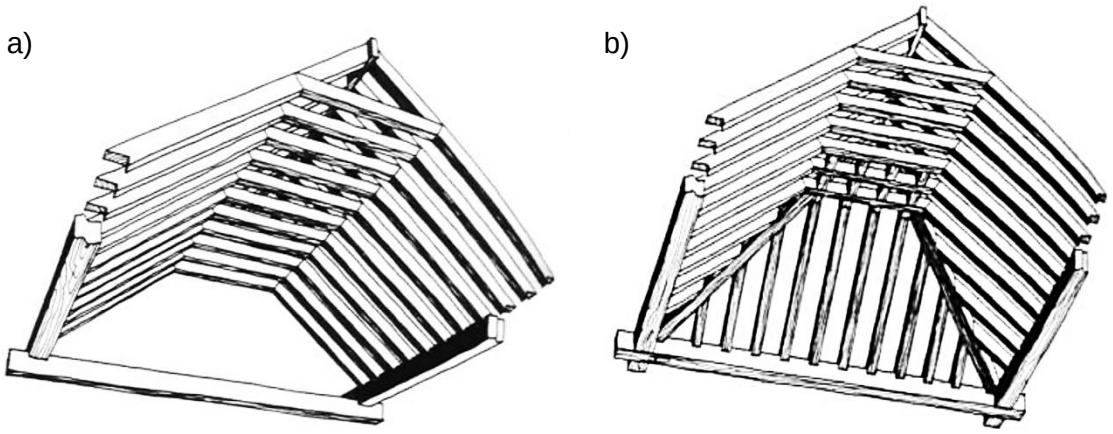
Figura 52 – Asna sem linha ou Cruz de Santo André.



Fonte: IPHAN, 1999, p. 16.

Figura 53 – a) Asna de nível simples e b) Asna de nível simples com um rincão.

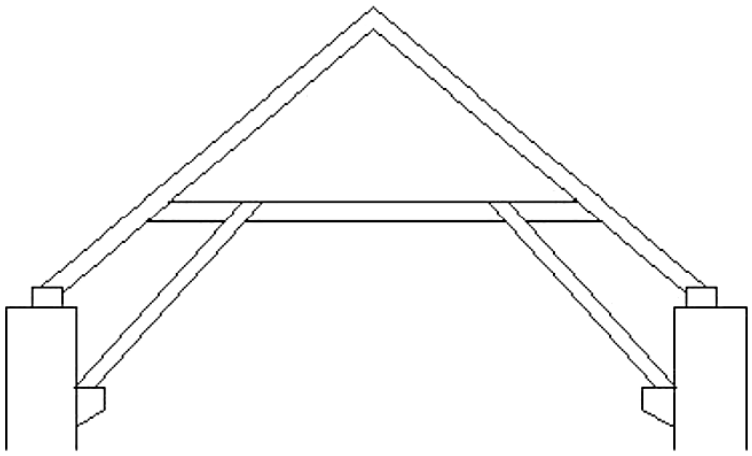
a) b)



Fonte: Martins, 2008, p. 43 e 48.

O rebaixamento do pé-direito possibilitou outras tipologias de tetos, pois o início do vigamento ocorre em sancas nas paredes ao invés dos frechais. O primeiro caso é similar às asnas de nível simples, as **asnas de nível simples com redução do pé-direito** se diferenciam pela colocação de vigas horizontais acima do nível da viga mestra, levando as traves inclinadas a partirem das sancas até alcançarem essas vigas intermediárias. Outros dois modelos são as **asnas de nível com cinco panos** e **asnas de nível com sete panos**, onde são aplicadas mais duas ou quatro vigas inclinadas, respectivamente, criando uma formatação similar aos arcos. Destaquemos que os panos se constituem nos forros retos aplicados ao longo da cobertura, sendo suas traves cortadas de maneira a terem a mesma dimensão. Por último, temos os **tetos em masseira** que serão melhor aprofundados no capítulo sobre os forros.

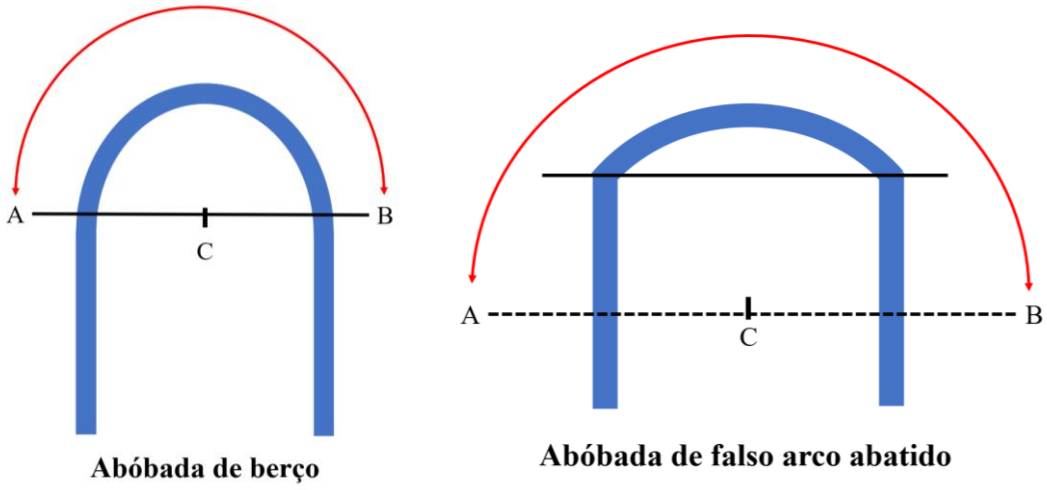
Figura 54– Asna de nível simples com redução do pé-direito.



Fonte: Martins, 1999, p. 62.

Os tetos de madeira também podem ser realizados em formatações curvas, sejam cúpulas ou abóbadas. As traves curvas das abóbadas são aplicadas junto às tesouras das asnas de nível simples de telhado de duas águas, onde são conectadas por traves, pontaletes e pendurais. A diferença entre os modelos de abóbada consiste no modo como a curvatura é obtida e isso era determinado ainda no desenho, pois era essencial o domínio da régua e do compasso, das lógicas de compensação do peso e do que se ajusta melhor ao espaço. Todos os desenhos tem por princípio a definição da linha da base, seja iniciando pelos frechais ou pelas sancas, e então determinava-se o ponto central para dar início ao traço da circunferência. Nas **abóbadas de berço**, o ponto é colocado no meio da linha de base e a circunferência do arco vai de uma parede à outra. As **abóbadas de falso arco abatido** consistem na deslocação da linha de referência do diâmetro da circunferência abaixo da linha de base, fazendo o mesmo com o ponto central, colocando o início da circunferência nessa linha referencial.

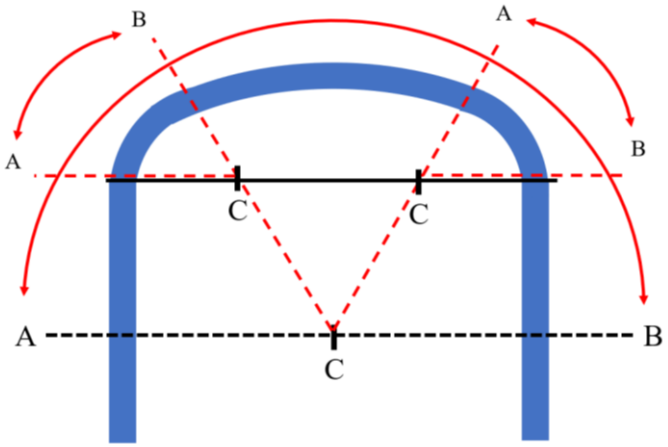
Figura 55 – Modelo de abóbada de berço e de abóbada de falso arco abatido com A e B determinando os pontos de início e fim da circunferência e C o ponto central.



Fonte: Esquema do autor.

As **abóbadas de arco abatido** consistem em dois processos de desenho das circunferências. Primeiro é feito o mesmo processo da abóbada de falso arco abado e então são traçados dois pontos na linha de base onde são desenhadas duas circunferências menores nas extremidades que vão da parede até o falso arco abatido.

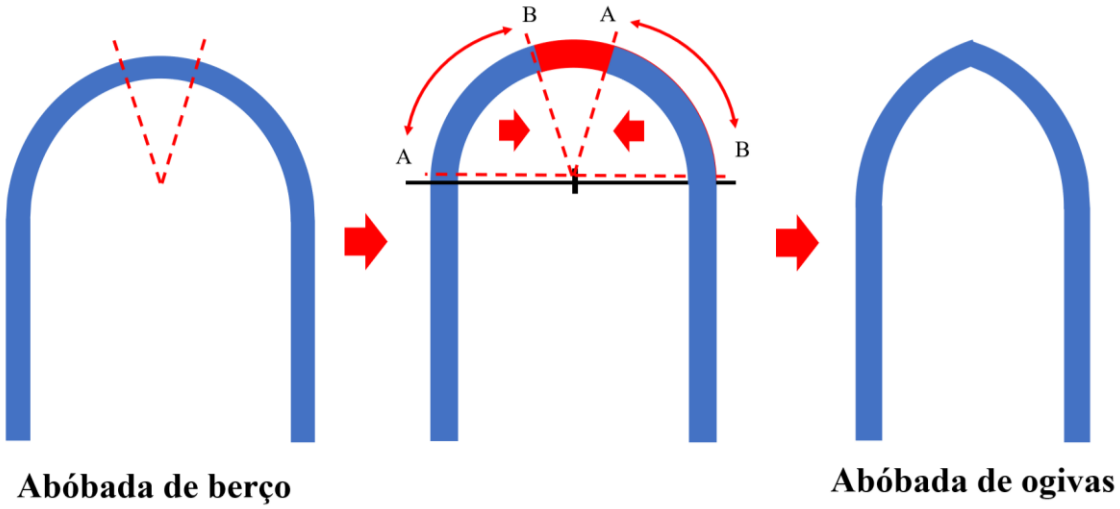
Figura 56 – Modelo abóbada de arco abatido com A e B determinando os pontos de início e fim das circunferências e C os pontos centrais.



Fonte: Esquema do autor.

As **abóbadas de ogivas** derivam do prolongamento do arco de volta quebrada. Seu desenho resulta de dois cortes no arco de volta perfeita, remove-se a parte central e então os dois lados restantes são conectados.

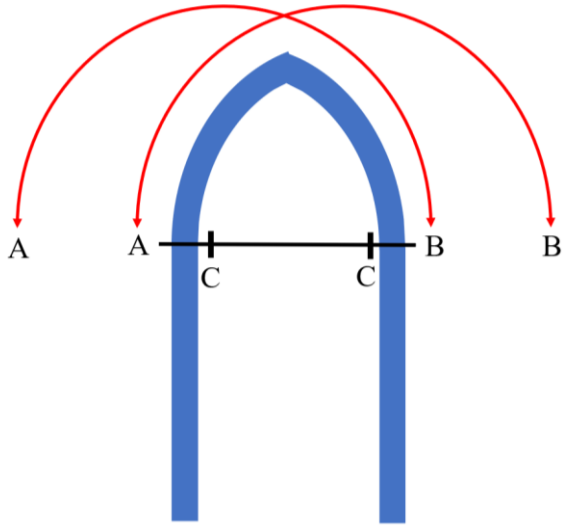
Figura 57 – Modelo do processo de transformação de uma abóbada de berço em abóbada de ogivas com A e B determinando os pontos de início e fim das circunferências e C o ponto central.



Fonte: Esquema do autor.

A simplificação do desenho das abóbadas de ogivas é feita com a determinação de dois pontos na linha de base, um em cada parede, permitindo o traço de duas circunferências iguais que se cruzam no topo da abóbada.

Figura 58 – Modelo de abóbada de ogivas com A e B determinando os pontos de início e fim das circunferências e C os pontos centrais.

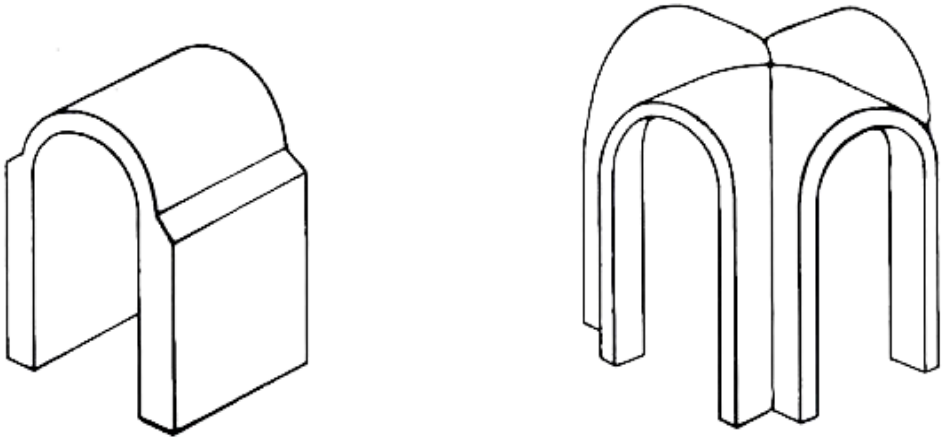


Fonte: Esquema do autor.

Outra modalidade de abóbada é a **de arestas**, que resulta do cruzamento de duas abóbadas de berço.

Figura 59 – a) Abóbada de berço e b) abóbada de arestas.

a. b.



Fonte: HISTÓRIA DA ARTE. Disponível em: http://lealuciaarte.blogspot.com/2013/01/arte-romana.html, Acesso em: 21 mar 2022.

A última tipologia de tetos são os planos, adaptáveis tanto à cobertura exterior como à entrepisos. É possível aplicar algumas das modalidades curvas acima referidas nas coberturas entrepisos, mas a limitação do pé-direito de muitos espaços internos dificulta a inserção de suas estruturas. Os **tetos planos de vigas expostas**, também chamados de “à vista” ou de *alfarges* (de uma ou duas ordens), caracterizam-

se pela colocação de vigas horizontais, em paralelo, apoiadas na parede. Esse conjunto de traves pode receber outro no sentido oposto, cruzando por cima. A outra categoria plana é a das esteiras, conhecidas também como esteiras de teto, que podem ser subdivididas em quatro modalidades. Nas **esteiras simples** a primeira ordem de traves é aplicada no sentido das paredes mais estreitas que permitem a "economia de madeira, uma vez que as vigas são mais curtas e para além disso, sendo mais curtas serão menos afectadas por deformações dimensionais" (Martins, 2008, p. 78). No intervalo entre as vigas são aplicados tarugos (também chamados de chinchareis, fornecos ou vigotes), pequenas tábuas de madeira no sentido oposto, para evitar a sua vibração e sua movimentação. As **esteiras encabeiradas** derivam das simples, sendo adicionadas vigotas (outras tábuas pequenas) pregadas nos segmentos fixados na parede. Nas **esteiras de masseira** são aplicadas vigotas inclinadas, apoiadas entre a parede e as vigas. As masseiras são as pequenas vigas colocadas no mesmo sentido das vigas, enquanto aquelas inseridas em sentido oposto às vigas são chamadas de serrafado.

Figura 60 – Modelo de esteira de masseira.

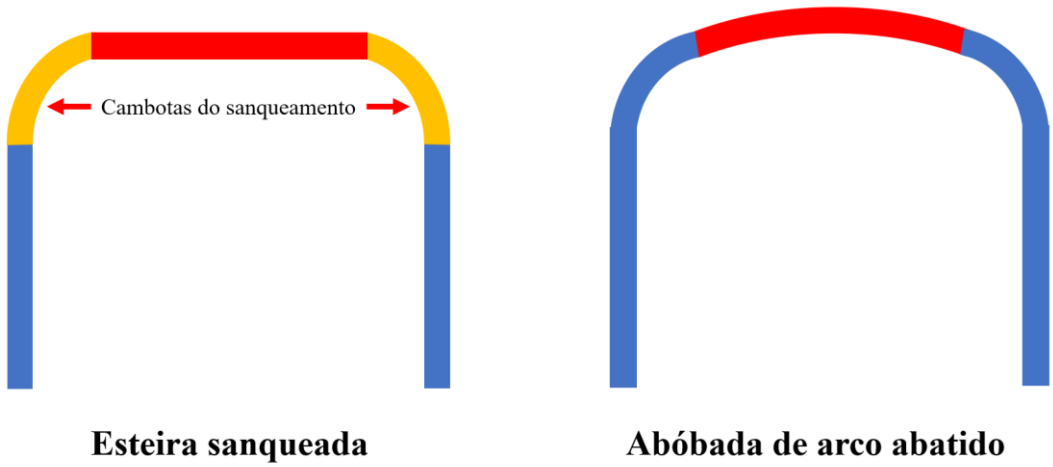
Esteira de masseira

Fonte: Esquema do autor.

Já as **esteiras sanqueadas** possuem, no lugar das masseiras e serrafados, as cambotas, pequenas traves curvas que se apoiam entre o teto e as traves da esteira.

Esse modelo se assemelha às abóbadas de arco abatido, mas a diferença consiste na substituição do trecho circunferente central por uma superfície plana.

Figura 61 – Modelo de esteira de masseira e diferenciação com abóbada de arco abatido.



Fonte: Esquema do autor.

Francisco Pereira da Costa nos indica a existência de um gênero próprio que é o **teto falso**. Tais modelos são utilizados quando se deseja rebaixar o pé-direito de um espaço ou se a estrutura da cobertura não é de bom acabamento e deseja encobrir com esteiras melhor projetadas (cf. Costa, 1955, p. 16). João Carlos Sarrazola Martins, por sua vez, também apontou casos onde todas as tipologias acima apresentadas podem se converter em estruturas mistas, quando o teto pode agrupar mais de um modelo ao mesmo tempo. Seu exemplo fica por conta da cobertura do teatro de Lethes em Faro, cuja morfologia é composta de partes de teto plano, sanqueado e circular (cf. Martins, 2008, p. 84).

5.2 Sobre os forros

Os forros recobrem as estruturas favorecendo a visualidade, encobrindo o que é desinteressante mostrar aos observadores, assim como protege os “compartimentos da poeira e outras partículas bem como de pequenos animais ou aves que eventualmente penetrem através do telhado. Cumprem, além disto, funções de condicionamento térmico e acústico e também decorativas” (IPHAN, 1999, p. 19). Essas superfícies oferecem à esta pesquisa dados sobre os aspectos iconográficos dos espaços internos, afinal, muitas pinturas, entalhes e marchetarias eram aplicadas

diretamente nas vigas, traves e tábuas, mas os forros surgiram como avanços às soluções construtivas e ampliaram as possibilidades visuais. Além dos caixotões, que se formam nos intervalos entre as traves, os forros permitem expandir a criatividade humana sobre superfícies planas na parte inferior do madeiramento, encaixando as tábuas umas nas outras para compor os forros.

Dentre as vantagens dos forros para a cobertura dos recintos, a plástica é onde nos adentraremos, seja pela sua morfologia, materiais e representacionais. No primeiro caso, observamos a existência de tetos planos horizontais, oblíquos ou inclinados, podendo ser curvos ou arqueados, além dos mistos (com mais de um ângulo de inclinação, ou seja, mais de um pano). O forro tem essa capacidade de se adaptar à tipologia construtiva de cobertura empregada, mantendo-se como característica fundamental tábuas pregadas uma ao lado da outra sobre as traves e vigamentos. Cada conjunto de tábuas é aplicada com pregos e/ou encaixes próprios, o que nos leva para os materiais e tipologias de acabamento.

Os forros atuais, em geral, podem ser constituídos de diversos materiais, como gesso, metais, aglomerados, plásticos e outros polímeros, resinas ou fibras sintéticas. No contexto colonial, as possibilidades eram menores: madeira (o mais comum), taquara, estuque, azulejos ou argamassa. Quanto à esteira de taquara, sabemos que era muito popular no contexto rural brasileiro, com varas ocas de bambu ou taquara (espécie de gramínea sul-americana) trançadas em diversos formatos, criando efeitos visuais à cobertura (cf. IPHAN, 1999, p. 21).

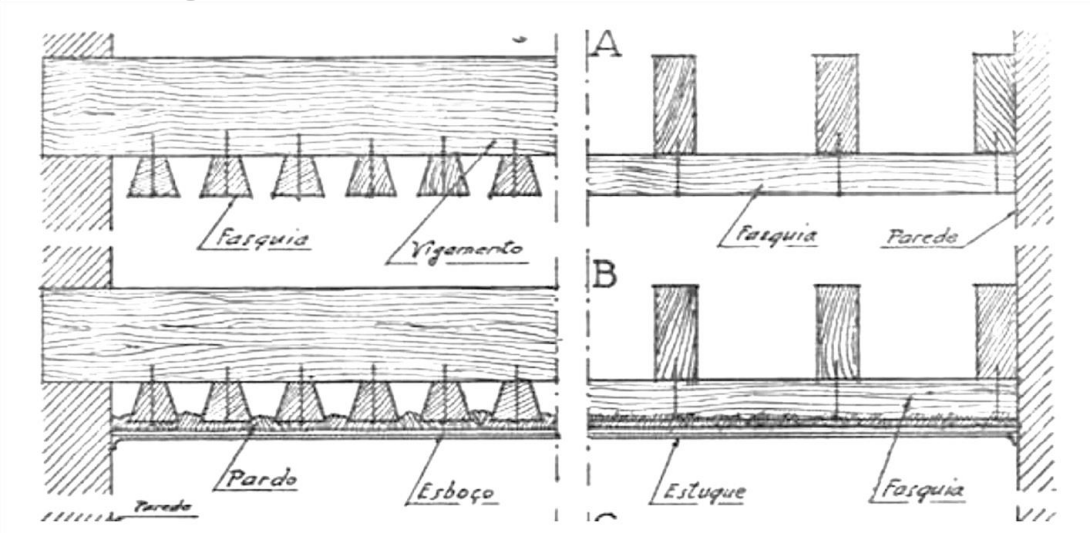
O estuque é uma argamassa feita da mistura de pó de cal em água, com inserção de outros produtos como pó de mármore, gesso e areia, e aplicada numa estrutura de madeira com reentrâncias para fixação. Sua utilização alcança a Antiguidade, como nos indica Vitrúvio, e perpassa diversos períodos artísticos como recursos amplamente versáteis, com momentos de maior e menor popularidade. João Carlos Sarrazola Martins indica que o exemplar mais antigo encontrado em Portugal está no deambulatório da Charola do Convento de Cristo em Tomar, datada no período Manuelino, mas a grande maioria das obras em estuque portuguesas se estendem entre os séculos XVIII e XIX (cf. MARTINS, 2008, p. 102).

Figura 62 – Teto em estuque do deambulatório da Charola do Convento de Cristo em Tomar.

Fonte: Oliveira, 2017. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/vitor107/32592477025. Acesso em: 21 mar 2022.

O método para elaboração de um teto estucado exigia uma estrutura de ripas de madeiras (casquinha ou pinho) de formato trapezoidal de 15 mm, chamada fasquia, que era aplicada na esteira do teto. A parte mais estreita era pregada na esteira, enquanto a mais larga era direcionada para baixo, criando reentrâncias necessárias para segurar toda a massa aplicada. Tal argamassa era composta de três fases de aplicação: 1. aplicação de 5 mm de *pardo*, mistura de cal aérea e areia para formar o reboco que vai receber o 2. esboço elaborado com pasta de 3 a 5 mm de cal, gesso e areia, e finalizada com o 3. acabamento feito com pasta de 3 mm de cal e gesso. Todo o processo exige do estucador atenção e destreza para evitar o excesso de umidade ou a secagem rápida, além do bom acabamento das obras.

Figura 63 – Modelo de teto estucado com sua estrutura.



Fonte: Martins, 2008, p. 103.

Quanto aos forros de tábuas, eram feitas de madeiras adequadas para não abrir frestas, aguentar a umidade e evitar o apodrecimento. Eram aplicadas sobre as vigas com pregos próprios para receber pinturas (cabeça atarracada) ou não (cabeça redonda abatida para o acabamento), cuja cobertura era feita com

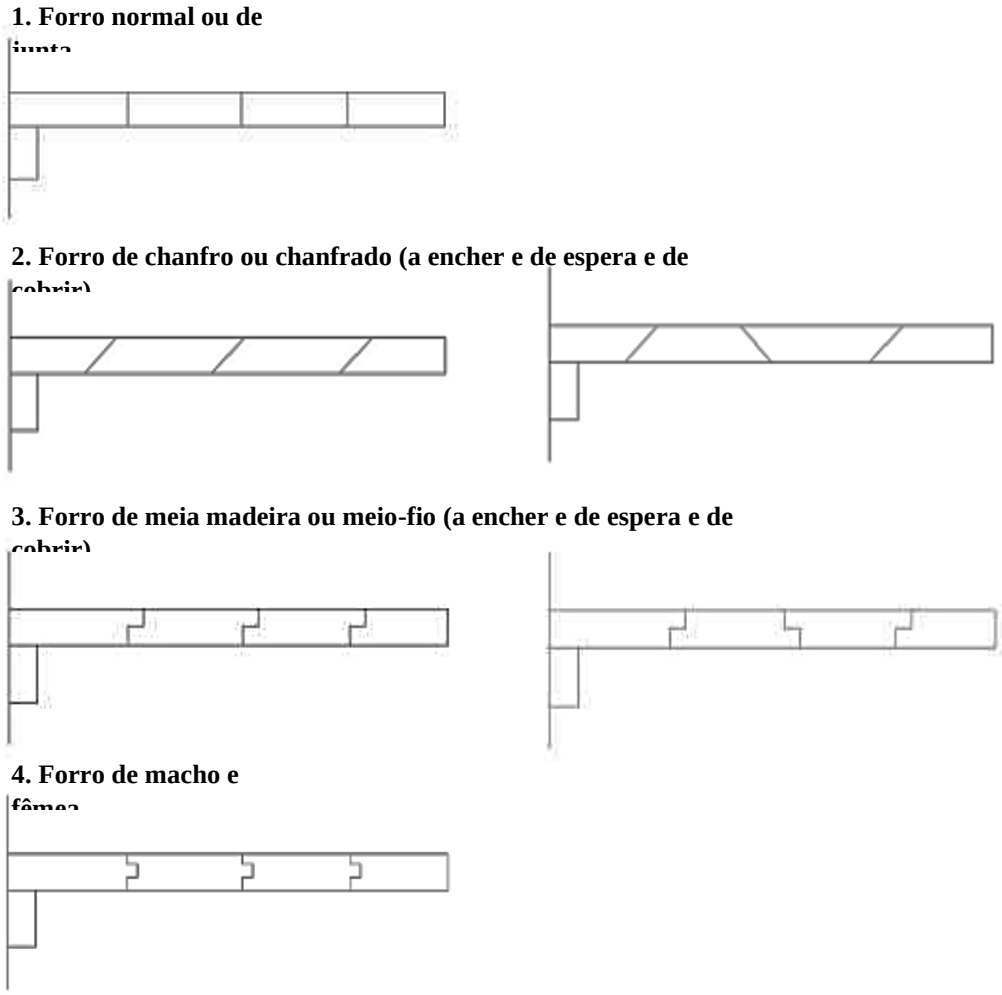
> cera caso a madeira fosse para ficar à vista ou então sendo para pintar, eram betumados com massa de vidraceiro também denominada massa de óleo, constituída por óleo de linhaça e cré. Este betume era preparado misturando um quilo de cré com cerca de 200 gramas de óleo de linhaça (Martins, 2008, p. 91).

Quanto à formatação do entabuamento, são encontrados os forros de tábuas ladeadas ou sobrepostas (ou superpostas). No primeiro caso temos:

1. Normal ou de junta: forro de tábuas pregadas lado a lado, encostadas umas às outras;
2. Chanfro ou chanfrado: forro de tábuas cortadas em diagonal (chanfros) nas extremidades e colocada lado a lado com todos os chanfros no mesmo sentido (tábuas a encher) ou em sentidos opostos (tábuas de espera e de cobrir);
3. Meia madeira ou meio-fio: forro de tábuas cortadas em meio-fio (desbastamento nas pontas das tábuas, criando um espaço onde se apoia o meio-fio da outra tábua) e, como no caso do forro chanfrado, também pode ser colocada lado a lado a encher ou de espera e de cobrir;

4. Macho e fêmea: forro de tábuas cortadas com reentrâncias chamadas de macho (entalhe proeminente na extremidade) e fêmea (fresta no meio da extremidade) para serem encaixadas lado a lado.

Figura 64 – Modelos dos forros ladeados.



Fonte: Martins, 2008, p. 92-93.

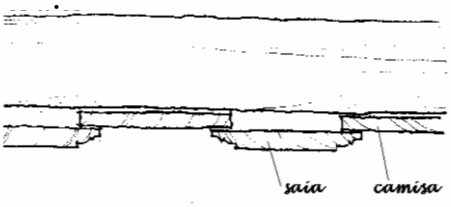
Entre os forros sobrepostos, encontramos:

1. Saia e camisa: forro de tábuas aplicadas em camisa (tábuas que são aplicadas diretamente sobre as vigas) e saia (tábuas pregadas sobre as camisas, nos seus intervalos);
2. Mata junta: forro de tábuas aplicadas com mata juntas (também chamadas de fasquias, são ripas estreitas) nos seus encaixes, sendo sempre encaixadas em modo de espera e de cobrir;

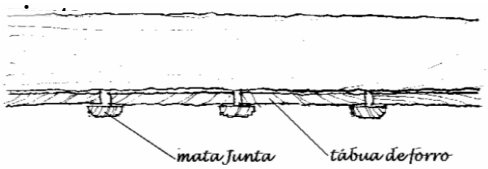
3. Escamado: forro de tábuas aplicadas com apenas uma das extremidades da tábua acima da seguinte, sendo encontrados em tetos inclinados;
4. Treliça: forro de tábuas aplicadas em sentidos opostos, formando trançados e vazados (muito comum em construções onde se pretende melhorar a ventilação).

Figura 65 – Modelos de forros sobrepostos.

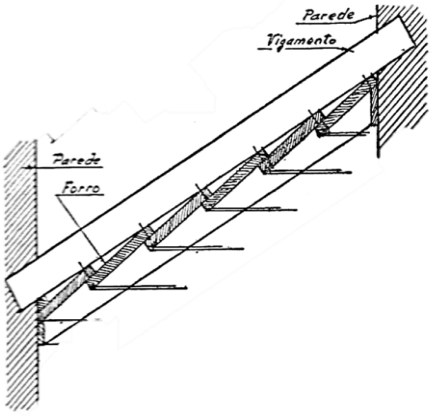
1. Forro de saia e



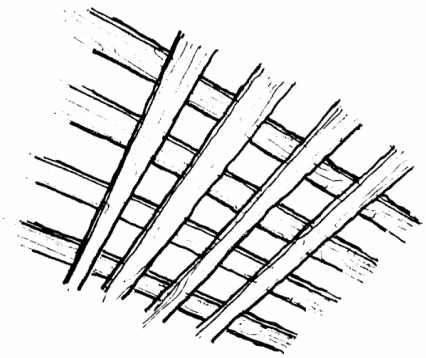
2. Forro de mata



3. Forro escamado



4. Forro de treliça



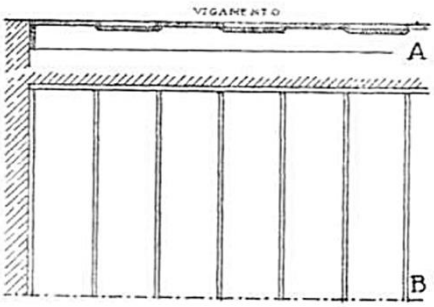
Fonte: IPHAN, 1999, p. 22; Costa, 1955, p. 8.

Em todos os casos é necessário destacar a importância da boa aplicação das tábuas e dos pregos para garantir a qualidade no resultado da superfície, principalmente em casos onde se tem o interesse de recobrir com pinturas. Caso contrário, corre-se o risco de rachaduras, de desprendimento da pintura ou mesmo das tábuas. Tendo os devidos cuidados, é possível utilizar as diversas técnicas acima referidas e compor forros com desenhos complexos, adaptados aos diferentes formatos da cobertura. O resultado é a existência de diversas composições de tetos: planos de esteira simples, planos rincoados, planos encabeirados, moldurados, apainelados, de masseira, sanqueados e artesoados (cf. Martins, 2008, p. 94-100).

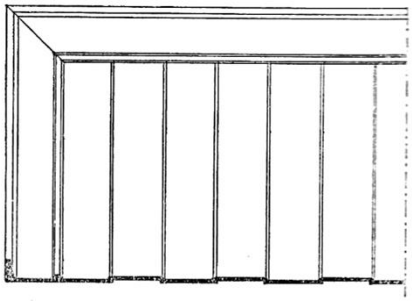
Os **tetos planos de esteira simples** se constituem no uso do entabuamento em paralelo sobre a superfície completamente aplainada, sem trançados, emolduramentos, reentrâncias, avanços ou recuos. É o teto plano em sua essência. Quanto ao **teto plano encabeirado** e o **moldurado**, possuem a base lógica comum de emoldurar o teto plano, o primeiro possuindo tábuas de cabeira (tábuas colocadas nos limites do teto) com o mesmo nível do forro, e o segundo formado por um teto plano cujas tábuas nas extremidades do forro se projetam formando molduras em relevo. Os **tetos apainelados** se constituem de forros cujo entabuamento é disposto formando painéis, como os **tetos rincoados**, onde as tábuas são aplicadas obliquamente às paredes em sentidos opostos, criando quadrados. Outro modelo de teto apainelado é o **quadriculado**, que insere tábuas cruzadas entre os rincoados e sobre o vigamento da esteira.

Figura 66 – Modelos de forros em tetos planos.

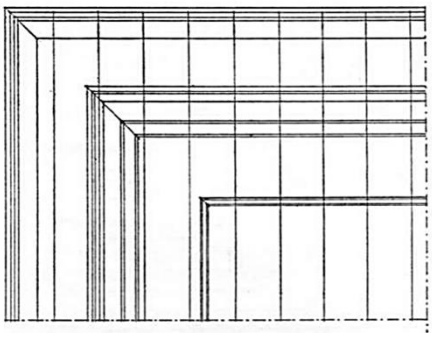
1. Teto plano de esteira simples



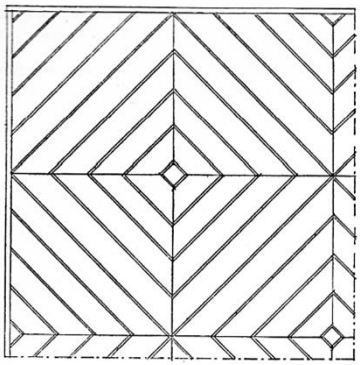
2. Teto plano encabeirado



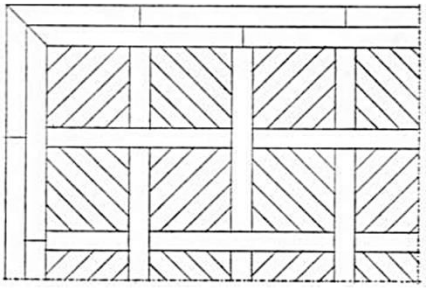
3. Teto plano moldurado



4. Teto plano rincoado



5. Teto plano quadriculado



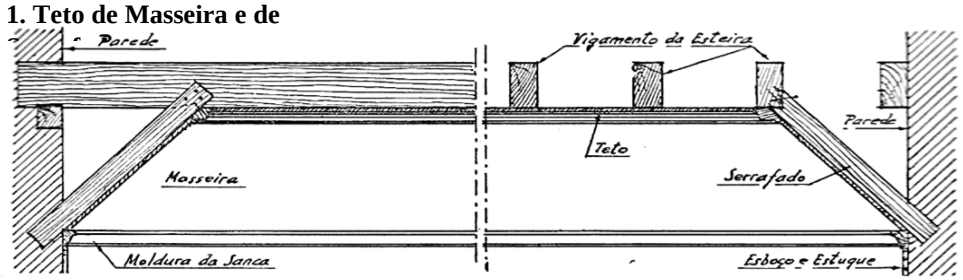
Fonte: Martins, 2008, p. 96-97; Costa, 1955, p. 7-9.

Outra tipologia de formatação do forro é daquela com as extremidades inclinadas. Nesse conjunto estão os **tetos de masseira**, de **sarrafo**, de **sanca** e de **combota**, que já foram anteriormente comentados quanto às tipologias de esteira. Todos os casos se assemelham pela colocação de entabuamentos inclinados entre as traves de madeira e a parede, se diferenciando por uma ser de superfície reta (masseira e sarrafo) e a outra arredondada (sanca e combota), respectivamente. O que vai distinguir a masseira para o sarrafo são as suas instalações nas traves da esteira, a masseira e a sanca são colocadas seguindo a mesma direção das traves,

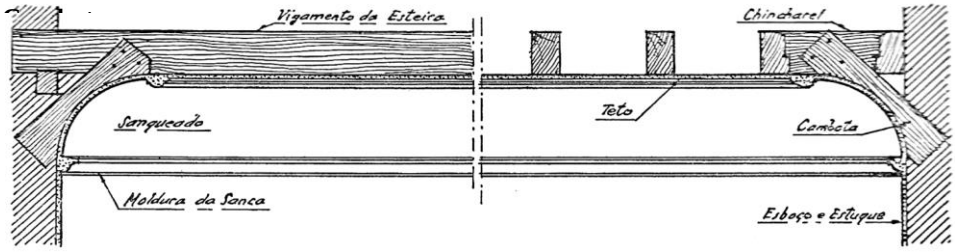
enquanto o sarrafo e a cambota são apoiados nas traves em sentido oposto. O resultado obtido pelos dois modelos é a formação de uma superfície plana horizontal ao centro superior do teto enquanto outras superfícies planas ou curvas são dispostas em inclinação nas extremidades da cobertura, acompanhando a formatação da planta e da estrutura de suporte (telhado de duas ou mais águas, ou mesmo oitavados), e conectando a zona central às paredes. Seus forros podem ser formados pelo conjunto de tábuas encaixadas da melhor maneira que o construtor considerar, sendo o tipo “macho e fêmea” o mais comum. Destaquemos também o quanto é comum a existência de almofadados e artesoados nas masseiras e sancas, podendo ser emoldurados por fasquias ou réguas.

Figura 67 – Modelos de tetos com inclinações nas extremidades do forro.

1. Teto de Masseira e de



2. Teto Sanqueado e de



Fonte: Costa, 1955, p. 5 e 13.

O último modelo de tetos forrados são os artesoados, estes também podem ser chamados de tetos em caixotões e surgem do aproveitamento da forma dos vigamentos da esteira para inserir os caixotões nos seus espaços vazios.

5.3 Sobre os tetos em caixotões ou artesoados

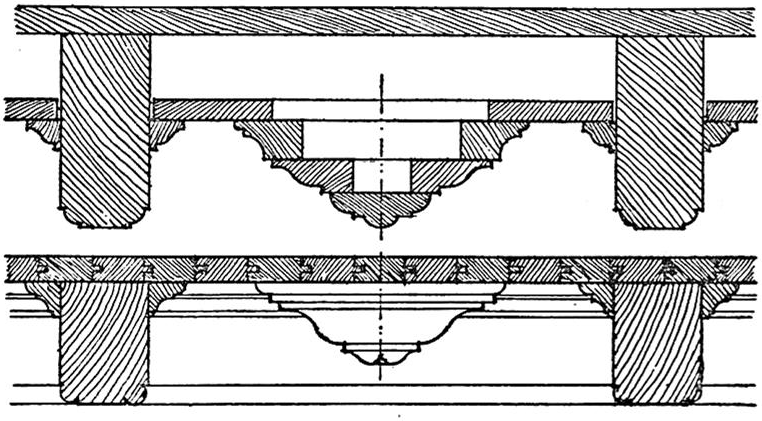
O gosto pelos tetos em caixotões, como temos visto ao longo desta tese, tem sua origem na Antiguidade e, ao longo dos séculos, recebeu diversas designações para o mesmo conceito. Como destaca Ana Rita Rodrigues, os

> templos gregos expressam a utilização do caixotão como sendo um cânone, repetido no interior dos tectos, que permite criar um certo ritmo na arquitectura. Os caixotões, além de formarem filamentos contínuos, criavam simetrias entre o cruzamento das molduras que os compõem. A sobreposição das molduras, côncavas ou convexas, provoca um efeito estético particular que, além de salientar a profundidade do tecto, realça a repetição do caixotão. *Phatnomata* (*φάτνωμα*) significa, em grego, tectos arqueados ou abobadados; em latim, designam-se *tecta laqueata* ou *lacunaria* (2015, p. 30).

A tipologia de coberturas que aproveitam as traves do madeiramento permitiu criar dinamismo através das reentrâncias dos vigamentos. Os modelos da Antiguidade, encontrados em templos e habitações, influenciaram as tendências arquitetônicas durante toda a Idade Moderna. O interesse comum pelo passado clássico levou os tetos em caixotões a atenderem ao gosto dos italianos no final do século XV, expandindo-se para toda a Europa a partir do século XVI. O processo de ocupação dos lacunários nos edifícios civis e religiosos gradualmente se expandiu pelos tetos de salas, quartos, galilés, terraços, naves, capelas, coros, corredores e tantos outros espaços. Os forros adaptavam-se às plantas, com amplas possibilidades morfológico-geométricas, além dos diversos temas viáveis aos seus espaços.

Os painéis dos tetos em caixotões podem ser elaborados tanto nas superfícies planas ou demarcadas pelas vigas expostas (cf. Costa, 1955, p. 10-11). No segundo caso, o madeiramento das traves é aproveitado, sendo aplicadas talhas e pinturas, assim como nos espaços vazios dos caixotões. Francisco Pereira da Costa esclarece que esses caixotões já eram previamente elaborados fora do teto, sendo depois acoplados na estrutura. O segundo tipo de teto artesoado ocorre num forro plano ou curvo, imitando as traves do vigamento vigas fingidas sem função estrutural e são aplicadas iconografias simulando um caixotão no centro dos espaços vazios. Em ambos os casos a fixação pode ser realizada com pregos e parafusos e seu revestimento ser feito com pinturas, vernizes e ceras, de acordo com a necessidade da obra. Destaquemos também que, ao longo das experimentações, os caixotões podiam ser feitos através do recuo ou avanço da forma geométrica em relação ao nível das traves.

Figura 68 – Corte transversal de modelos de teto em caixotões com o ornamento inserido diretamente sobre o forro ou em forro falso.



Fonte: Costa, 1955, p. 12.

A morfologia geométrica dos caixotões tem sua base na formatação quadrangular e retangular, seguindo as linhas dos vigamentos, cujo cruzamento resultava nesse desenho quadriforme. Os caixotões adquirem novos formatos à medida que novas experimentações plásticas surgem, tendo como resultado a possibilidade de encontrarmos, além dos lacunários quadrangulares e retangulares, aqueles trapezoidais, losangulares, triangulares, pentagonais, hexagonais, octogonais, circulares, ovalados ou outros polígonos (regulares ou irregulares). Encontramos também essas formas geométricas contendo uma ou todas as arestas curvas, e seus emolduramentos podem receber fasquias lisas ou talhadas. Podemos identificar os padrões como homogêneos ou heterogêneos (mista), onde a malha é elaborada com uma única forma geométrica ou com duas ou mais formas geométricas encaixadas entre si e dispostas em sequências de linhas e de colunas. Neste trabalho, quanto ao modo descritivo, entende que qualquer segmento com duas ou mais formas geométricas é entendida como linha ou coluna. Afinal, o número mínimo de caixotões para compreender um teto artesoado é de ao menos dois, sendo o teto de dimensões diminutas o suficiente para apenas possuir uma trave cortando a cobertura ao meio. Nos tratados de Andrea Palladio e, principalmente, de Sebastiano Serlio, encontramos diversos exemplos dessas possibilidades compositivas. A complexidade dos padrões se intensifica à medida que novas formas geométricas são encaixadas, o que nos leva ao desafio descritivo desses objetos artísticos.

A carência de pesquisas sistemáticas e aprofundadas sobre o tema dos tetos em caixotões dificulta alcançar certas conclusões. Não é possível traçar o caminho

percorrido pelos artífices para a complexificação dos padrões geométricos e tais respostas exigem dos historiadores da arte a catalogação, a inventariação e a datação de todos os lacunários até a época de publicação dos tratados palladiano e serliano. Tal nível de investigação não é exequível num contexto de doutoramento, mas nos é permitido ao menos conjecturar que as primeiras formas geométricas, diferentes do quadrado e do retângulo, tenham emergido de tentativas de subverter os limites dos vigamentos do teto. Não é difícil imaginar a transformação dos quadrados em hexágonos e octógonos, por exemplo, basta aplicar quatro traves nos seus vértices. Aos losângulos e triângulos, por sua vez, poderiam ser inseridos entre esses hexágonos e octógonos no cruzamento das vigas e nos pontos de apoio com as paredes. À medida que se desprendem da obrigatoriedade de acompanhar as vigas, tornava-se possível experimentar linhas curvas e circulares, acompanhando a criatividade e o interesse do seu criador. Também encontramos caixotões de dimensões diferentes, resultando em caixotões maiores que os demais, ocupando o espaço de dois ou mais caixotões menores. A possibilidade de encaixar mais formas geométricas sem a preocupação com as linhas mestras dos vigamentos concede aos tetos formatações mais desafiadoras e experimentais. Reafirmamos que tais teorias estão pautadas no empirismo e a ausência de fontes e pesquisas nos impedem de avançar nesse sentido, mas fica aqui lançado o questionamento aberto ao debate.

5.4 Sobre as representações

A questão das representações é um tema complexo dentro do estudo dos tetos, pois levamos em consideração a multiplicidade dos elementos sociais e políticos, religiosos e devocionais, simbólicos e alegórico, materiais e imateriais, individuais e coletivos presentes na realidade a serem levados em consideração. Para melhor compreensão, subdividimos esse tópico em técnicas e temáticas.

5.4.1 Aspectos técnicos

O processo de produção visual dos tetos passa pela escolha das técnicas mais adequadas para aplicação na cobertura dos forros. Tudo pode influir na escolha das

técnicas empregadas nas obras, seja a oferta de matérias primas nas proximidades, no seu acesso através do comércio e a circulação de produtos pelo mundo ou nos processos de acordo e barateamento dos custos de produção.

Os relevos são os primeiros elementos a serem abordados. Entre entalhes ou modelações em madeira, cerâmica, estuque, gesso, pedra ou metal, a madeira toma a dianteira nesse sentido, sendo a matéria prima mais acessível, consideravelmente resistente, de fácil manuseio e econômica. A confecção das molduras e das tasquias costumam contornar e desenhar os forros, assim como as almofadas e as talhas que preenchem o interior ou mesmo as molduras dos caixotões. As cerâmicas (azulejos e ladrilhos) e os metais podem ser elaborados previamente e aplicados sobre o forro, como indica João Carlos Sarrazola Martins:

> Já nos tratados Romanos de arquitectura e construção, eram mencionados tectos em madeiras preciosas e ricamente decorados, sendo o do pórtico do Panteão em Roma decorado com embutidos de madeiras coloridas, de marfim, de madrepérola e utilizando também lâminas de bronze (Martins, 2008, p. 4).

Quanto aos gessos e estuques, por serem argamassas maleáveis com tempo de secagem suficiente para se modelar em formas pré-desenhadas e aplica-las sobre o forro, tornou essa técnica muito popular nos tetos do século XIX.

Sobre as tábuas, e mesmo os elementos em relevo, é possível realizar douramentos, pinturas ou *marrouflages*. A última técnica consiste na aplicação adequada de tecidos ou papéis de parede sobre o forro através de colas de amido ou colas animais com carbonado de cálcio, obtendo uma superfície lisa e sem juntas onde serão feitas as pinturas do teto (cf. Martins, 2008, p. 112-113). No douramento as folhas de ouro[67] são colocadas sobre a madeira devidamente preparada com camadas de cola, gesso cré e água aquecida, sendo possível utilizar três métodos: douramento à água (ou brunido), douramento a mordente (ou a fosco) e douramento a ouro falso. Nos dois primeiros casos, utiliza-se uma camada de cola base sobre a madeira, composta pela proporção do volume de uma parte de cola animal para sete de água aquecida a cerca de 70ºC e outra camada de cola base com adição de gesso

[67]As folhas de ouro são obtidas do achatamento de placas de ouro, através de marteladas e pressionamento, até obter a espessura de 125 mm. Para tanto a liga metálica precisa ter grau de pureza de 18 a 23,75 quilates, obtido pela união de 96,6% a 98,9% de ouro (Au), enquanto a prata (Ag) e o cobre (Cu) serão inseridos no restante da composição da liga metálica de acordo com os interesses do dourador: mais cobre, o ouro se torna avermelhado, mais prata, o ouro se torna mais esbranquiçado (cf. Martins, 2008, p. 106).

cré. O processo de douramento à água é iniciado com a aplicação das folhas de ouro com um pincel macio de pelos de marta (*pitoás*), coloca-se o bolus ou bolo, mistura de cola animal com argila da Armênia, e uma camada de cola diluída, para então o ouro ser brunido com brunidores de ágata. Quanto ao douramento a mordente, aplicava-se sobre as camadas de cola base e gesso cré uma mistura de verniz (geralmente goma-laca) diluída em etanol, para então recobrir o ouro através do pitoá. O douramento de ouro falso era realizado através do método a mordente, sendo feita a troca das folhas de ouro por folhas de latão (combinação de ligas de cobre e zinco). Tal método era utilizado diante da carência do ouro, mas era de menor qualidade, já que o latão está sujeito à rápida oxidação, requerendo maior cuidado e mais envernizamentos para retardar o processo.

As pinturas também passam por criteriosos processos de revestimento para garantir o melhor acabamento. Podem ser utilizadas as técnicas de pintura a têmpera, a óleo ou a fresco. A pintura a fresco, também conhecido como fresco ou afresco, consiste na diluição de pigmentos em água e aplicados diretamente, e exclusivamente, sobre o estuque. Pela rápida secagem da tinta na argamassa, é necessário realizar a obra em partes, as *giornate*, pois a pintura não poderá ser corrigida depois de seca. A têmpera e a tinta a óleo se diferem do afresco, pois podem ser aplicadas na madeira. Em ambas as técnicas se começa pelo revestimento das tábuas com misturas específicas que, depois, recebem a pintura. A têmpera é obtida pela combinação de pigmentos moídos em almofariz com água destilada e ligantes proteicos, como a gema de ovo, rica em lecitina e albumina[68], cuidadosamente separada da clara (rica apenas em albumina e água, que acelera o processo de secagem); enquanto a tinta a óleo é obtida através da mistura do pigmento com óleos vegetais, como o óleo de linhaça. As tintas resultantes eram aplicadas sobre pastas que combinam cola animal e gesso cré, para a têmpera, e cola animal e carbonato de cálcio, para a óleo. A escolha pelos materiais era feita de acordo com a disponibilidade local dos produtos e o resultado alcançado. A primeira tem efeito fosco, pequena perda de cor e secagem mais rápida, obtendo grande durabilidade, diferente da

[68]A vantagem do ovo na pintura a têmpera resulta da presença equilibrada de lecitina, fosfolípido emulsificador e lubrificante que auxilia no retardo da secagem, e de albumina, proteína solúvel em água mas com alta desidratação em calor, permitindo a secagem rápida. Tal estabilidade permite o tempo necessário para realização da pintura.

segunda, mais brilhante, com perda maior de coloração e de secagem lenta, resultando no craquelamento. João Carlos Sarrazola Martins ainda indica a existência das pinturas por encáustica, onde o aglutinante dos pigmentos é a cera, cujo resultado é a obtenção de efeitos mais brilhantes na obra (cf. Martins, 2008, p. 112).

5.4.2 Aspectos temáticos

É comum identificarmos pinturas e entalhes presentes nos tetos com as mais diversificadas temáticas. Inspirados pela natureza, pela religiosidade, pela memória histórica, simbólica e cultural, ou mesmo pelas formas geométricas, muitos artistas exploraram a variedade à sua disposição, desenvolveram suas técnicas plásticas, enquanto atendiam aos interesses dos encomendantes que patrocinavam seus trabalhos. Entender quem faz a obra não é o suficiente se não estiver compreendido quem manda fazê-la. Quando um ou ambos os indivíduos referidos não estão devidamente registrados, resta-nos associar ao público que frequenta o espaço onde a obra está situada para nos aproximarmos das possíveis intencionalidades que levaram ao emprego de um tema ou de outro.

Entre os povos de cultura muçulmana, o desacordo do uso de representações figurativas criada por Deus estimulou os artistas à criação de padrões geométricos e arabescos, cujo resultado influenciou diversas culturas não-árabes, como os reinos ibéricos. Os desenhos moçárabes, ou mudéjares, emergem na fusão entre a cultura ibérica com a muçulmana durante os séculos XIV e XV. Como aponta Heitor Silva, a maior parte das obras íbero-muçulmanas encontram-se no território espanhol, enquanto poucos exemplares foram localizados em Portugal, sendo o sul do país a

> zona com maiores vestígios de mudejarismo, destacando-se o Palácio Nacional de Sintra e o Alentejo, em particular, a cidade de Évora e seus arredores. Este surto de mudejarismo surgiu no final da Idade Média portuguesa, entre o final do século XV e princípios do século XVI, tendo-se insinuado na arquitectura do tardo-gótico alentejano, com raízes no tardo-gótico do Midi e da Catalunha, aproveitando as condições político-sociais da época e as características geológicas e climatéricas do Alentejo (Silva, 2014, p. 1).

Quanto aos tetos em caixotões, Ana Rita Rodrigues Gonçalves nos fornece um modelo esquemático aplicado aos exemplares localizados nos edifícios religiosos em

Portugal. A pesquisadora tem como ponto de partida os estudos de Natália Marinho Ferreira-Alves (cf. 2003, vol. 2. p. 735-755), onde subdivide as pinturas dos caixotões em duas tipologias: decorativos e figurativos (cf. Gonçalves, 2015, p. 116).

Aos brutescos é atribuída a gênese dos modelos denominados de decorativos nos caixotões, que, em finais do século XVI, começam a se popularizar em Portugal. Como analisamos anteriormente, o brutesco deriva dos grotescos (*grottesche*) italianos. Suas inspirações na natureza e nas mitologias do mundo clássico permitia a criação de padrões compositivos entre elementos fitomórficos, zoomórficos e antropomórficos, como também objetos inanimados. Ana Rita Rodrigues Gonçalves identifica no Norte de Portugal alguns exemplares que ainda resguardam muito do desenho italiano, mas as pinturas se adaptam e a essência dos brutescos se perpetua nos novos modelos figurativos. Com o Maneirismo veio o interesse pelos cartelões e formas mais geometrizadas, enquanto o Barroco explora esses motivos vegetalistas com maior interesse pela sua natureza orgânica, já o Rococó redefine as formas com desenhos mais livres, desconstruídos, sinuosos e fluidos. Em todos os casos, o interesse pelo mundo natural contribuiu para criar dinamismo nas pinturas enquanto agrega valores sensoriais e simbólicos para as obras. Afinal, a historiografia da arte já constatou como muitas das plantas e animais representados nessas pinturas correspondem às espécies reais da biodiversidade. Não são apenas formas estilizadas e esquemáticas, mas sim a escolha de exemplares – locais ou não – realizada com interesses semióticos atribuídos segundo valores regionais. A representação das rosas, por exemplo, vai além do preenchimento dos espaços vazios de uma pintura ou do mero interesse em estimular os sentidos. Tais aspectos são válidos e úteis, mas não dão contam da dimensionalidade possível de ser extraída caso prestemos atenção ao contexto onde está inserida. A rosa muitas vezes faz parte das composições iconográficas da Virgem Maria, pois suas características físicas (beleza, aroma, delicadeza) foram associadas aos mistérios marianos através da exegese que reconheceu a Virgem na rosa do Cântico dos Cânticos: “Eu sou a rosa de Saron, o lírio dos vales” (Ct 2,1). A tradição mariana fincou raízes na cultura cristã e contribuiu profundamente para o seu universo simbólico, inclusive através de elementos botânicos:

> O nome de Rosa por significar graça, convem propriamente a Virgem Raynha dos Anjos, & Senhora nossa, que toda foi chea de graça, & por isso Rosa, que se entre as flores tem o primeiro lugar, esta Senhora o tem eminentissimo entra todas as molheres, flor de todas as flores, & flor de todas as Virgẽs. Nace a Rosa entre espinhos, & a Virgem de pays peccadores, pura, immaculada, & sem peccado algum A Rosa tem còr com que attrahe, cheio com que recrea, & virtude com que amesinha, & dà remedio (Barreira, 1622, p. 381).

O tratado do frade carmelita Isidoro de Barreira, intitulado “Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na sagrada Escriptura” (1622), catalisa essa atribuição de valores simbólicos às plantas. Dividido em duas partes, a obra lista 113 exemplares e seus respectivos significados, como flores (rosa, lírio, narciso, violeta, jasmim), frutos (limão, figo, romã, fruto de palma), ervas e temperos (hortelã, manjericão, cominho, endro, coentro, mandrágora), grãos (joio, milho, mostarda), além das árvores ou dos arbustos como um todo (oliveira, cedro, amoreira, aboboreira, espinheiro, loureiro, macieira) ou das suas partes (flor, fruto, ramo, folha, fava, espinho, raiz). No Brasil, a obra marcante nessa busca pela atribuição de valores cristãos à natureza é “Frutas do Brasil numa nova, e ascetica Monarchia consagrada á Santissima Senhora do Rosario” (1702), escrito pelo frade franciscano Antônio do Rosário. Seu texto é mais modesto quando comparado ao tratado do frei Isidoro de Barreira, contendo apenas 36 espécimes. Seu valor se amplia por se utilizar das frutas de origem euroasiática (cana-de-açúcar), mas principalmente das autóctones brasileiras, como o abacaxi (*Ananas comosus*), o caju (*Anacardium occidentale*), a pitomba (*Talisia esculenta*), o cajá (*Spondias mombin*), a mangaba (*Hancornia speciosa*) e o pequi (*Caryocar brasilense*). Diferente do frade carmelita, limitado a listar as plantas e lhes atribuir um significado, o frade franciscano constrói todo um sentido hierárquico e até certo ponto narrativo das frutas, associando-as aos membros da sociedade colonial e agrupando-as de acordo com os níveis sociais.

As pinturas figurativas vão além do preenchimento dos vazios, da criação do movimento ou do estímulo aos sentidos e alcançam significados culturais, simbólicos e sociais. Os artífices adicionam elementos presentes no cotidiano dos observadores da obra e isso inclui representações do universo fantástico, ficcional, sobrenatural ou exótico que circunda o imaginário coletivo. Afinal, alguém que nascesse e se criasse no Brasil colonial e nunca tivesse visto um leão, um unicórnio ou flor de lótus, ainda sim seria capaz de reconhece-los, pois circulava entre as camadas sociais os seus

conceitos e representações. Muitos são os casos de equívocos e adaptações resultantes desse afastamento físico e cultural com os objetos figurados, como os leões com feições humanas ou de cachorros, mas até mesmo para os indivíduos do século XXI, habituados com a forma do animal ainda são capazes de reconhece-lo numa iluminura do XIII ou numa pintura do XVI.

Ana Rita Rodrigues Gonçalves indica que as representações encontradas nos caixotões têm sua gênese nas pinturas de cavalete incorporadas nos retábulos. Com a perda de espaço para a talha e os elementos arquitetônicos, as pinturas figurativas foram realocadas para outros pontos dos edifícios religiosos:

> Com a exuberância do estilo Barroco, o retábulo ficou preenchido com ornamentos decorativos e esculturas que ocuparam o lugar das pinturas no Renascimento. Deste modo, as pinturas passaram a ocupar outro lugar, o tecto, ou as paredes adjacentes a este, o que vai de encontro à estética barroca e à função da pintura neste período, que pretendia transmitir uma mensagem sagrada, através de imagens, essencialmente para despertar emoções (Gonçalves, 2015, p 132).

As representações de santos e mártires, de Cristo e Maria, de seus atributos e de suas histórias preencheram os caixotões e ocuparam os lugares onde antes predominavam os brutescos. Ao analisar esses gêneros pictóricos, a pesquisadora passou a catalogar as obras encontradas em Portugal e o resultado foi a identificação de quatro subtemas presentes na pintura figurativa: figuras sacras, ciclos historiados, motivos simbólicos e alegóricos, e motivos profanos.

As figuras sacras correspondem às representações de santos e santas, beatos e beatas, mártires, personalidades da Igreja sem títulos sacros, mas com vida santa, como papas, cardeais, bispos, padres, freiras e frades, monjas e monges, terceiros etc. Seus retratos eram inseridos na composição das pinturas apenas com o rosto, com meio-corpo ou com o corpo completo, em fundos de coloração neutros ou paisagem contrastantes com a cor das roupas do representado. Para melhor identificação, as figuras possuem atributos extraídos de suas hagiografias ou mesmo seus nomes eram escritos em algum ponto da obra. Já nos ciclos historiados, o foco foi dado às construções narrativas extraídas das memórias da vida dessas personalidades da Igreja ou de passagens bíblicas. Enquanto na tipologia das figuras sacras os santos são distribuídos individualmente no teto, como se posassem para o pintor, no caso dos ciclos, os caixotões são ordenados de maneira a abarcar um

período narrativo específico. De acordo com a quantidade de painéis disponíveis, são eleitas as cenas mais emblemáticas de modo a alcançar certas mensagens e estímulos emocionais específicos. Como afirma Nuno Saldanha (1989), após o Concílio de Trento, a função das imagens religiosas se amplia e "já não é meramente a de ser clara, atractiva e memorável, mas retórica, didáctica, moralizadora e persuasiva" (Saldanha, *apud* Rodrigues, 2015, p. 125). Os ciclos historiados atendem essas necessidades pedagógico-catequéticas de ensinar através do exemplo.

Os motivos alegóricos e simbólicos foram englobados por Ana Rita Rodrigues Gonçalves no mesmo grupo pelas suas similaridades. Os elementos simbólicos correspondem às imagens que lhes são atribuídos novos sentidos conotativos aos seus prévios sentidos denotativos, como a rosa que não apenas pode ser entendida como organismo vivo, como pode representar a graça da Virgem. Já as alegorias exigem do leitor mais atenção pela complexidade da mensagem, pois se cercam de diversos elementos simbólicos que, em comunhão, podem contribuir para a formação de outro significado. A última tipologia de pinturas figurativas são os motivos profanos, cujo conjunto de representações de indivíduos, cenas e paisagens da vida cotidiana não apresentam vinculação com o universo católico. Nesse grupo podemos encontrar paisagens urbanas e rurais; personalidades nobres, militares ou civis; cenas de corte, de caça, de pesca, de luta ou de passeio.

A proposta de Ana Rita Rodrigues Gonçalves para organização temática foi importante para nos estimular a desenvolver um modelo que se ajustasse aos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste – apresentado no próximo capítulo. Não utilizaremos diretamente suas terminologias, pois sua pesquisa não atende diretamente ao nosso material de estudo, afinal, esteve pautada nos tetos em caixotões localizados em Portugal, contexto diverso dos referidos conventos nordestinos. Os forros franciscanos não possuem, por exemplo, os ditos motivos profanos e muitos termos utilizados pela autora não se ajustam adequadamente aos exemplares brasileiros. Tratar de representações figurativas é mais eficaz nesta pesquisa, pois é difícil aplicar os conceitos de ornamento ou decoração aos tetos dos conventos. O levantamento dos 106 exemplares evidenciou como a representação de cada Santo ou Beato, anjo ou pecador, planta ou animal estão inseridas nos espaços conventuais para contribuir com a construção do discurso em torno da espiritualidade

franciscana. Não se tratam de adornos para enfeitar, colorir e preencher espaços vazios, são parte integrantes da narrativa e auxiliam na transmissão da mensagem, evocam significados ou facilitam a decodificação dos argumentos do emissor ao seu público. Essas figuras falam, direta ou indiretamente são parte das camadas de tradição, fé, devoção e moralidade, pensados para aquele lugar e que precisam ser compreendidas. É evidente como muitas vezes esse trabalho de reconhecimento do papel dos elementos inseridos numa obra de arte se perde ou está tão densamente enterrado nessas camadas que se torna difícil fazer emergir seus significados. É ofício do historiador escavar e trazer à tona essas memórias e será nosso percurso, nos próximos capítulos, remover um pouco do esquecimento que recobre as narrativas presentes nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

6 O conjunto dos tetos franciscanos no Nordeste

O conjunto de tetos encontrados nos treze conventos franciscanos localizados no Nordeste fazem parte do desafiador somatório de obras de arte que compõem uma expressiva parte do espólio da Ordem no Brasil. Entre azulejos, pinturas, estuques ou talha, os forros recobertos com iconografias destacam figuras santas envoltas em estruturas arquitetônicas ou distribuídos em caixotões ao longo de toda a superfície superior, animando, comunicando e dando significado aos espaços internos e externos desses edifícios. Tais obras não podem ser desconsideradas no entendimento da formulação de um recinto, afinal, o fazer artístico envolve o pregresso processo de pensar e refletir o objeto e sua mensagem, comunicando-se com o conjunto total do local. Mesmo a pequena presença de representações num determinado espaço nos indica muito sobre o seu valor, a sua funcionalidade e os seus aspectos sociais, justificando a sua existência e sua utilidade. Apesar desse evidente papel dos tetos enquanto obras artísticas que nos servem de ponte para a compreensão do papel de cada nave, capela, nártex, sala ou mesmo um corredor de acesso, ainda estamos envoltos em mistérios, incertezas, lacunas e apagamentos resultantes de séculos de eventos humanos e/ou naturais que encobriram, danificaram ou mesmo os destruíram. Tratar dos tetos dos conventos nordestinos é adentrar num caminho por desbravar e, em grande parte, inexplorado. Apesar de certos exemplares terem sido devidamente contemplados em pesquisas científicas, como o teto da nave da igreja do Convento de João Pessoa e o da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda, a maioria esteve ali, por séculos à espera de ter seu valor reconhecido. Ao historiador cabe o trabalho essencial e primário de organizar e refletir sobre o conjunto quando decide trilhar essa rota artística tão poucas vezes percorrida. Isso exige o esforço de catalisar numa miscelânia de linguagens, técnicas, temas, simbolismos e localidades tão específicas – e as vezes tão distintas – a lógica da totalidade. Neste trabalho, o elo está na espiritualidade da Comunidade Franciscana, sendo modulada segundo as necessidades, as possibilidades e os interesses locais. Tal exercício de observação que se estende e se retrai diante das variáveis é uma tentativa de abrir caminho para estudos futuros, mais assertivos e completos, sobre os exemplos aqui apresentados individualmente ou em agrupamentos específicos.

Este capítulo tem como objetivo estruturar nossa pesquisa e dar conta dos aspectos de natureza material do conjunto, como as técnicas, os materiais, as disposições, as localizações e as temáticas.

6.1 O levantamento

A primeira fase de análise do conjunto envolve a devida catalogação dos exemplares ao longo da trajetória de pesquisas *in loco*. Foram visitados doze dos trezes conventos franciscanos localizados no Nordeste, com exceção do Convento de Santo Antônio de Cairu, observado através de bibliografias e registros fotográficos disponíveis na Internet. O fator de distância e dificuldade de acesso ao local limita os planejamentos de viagem, mas o principal aspecto prejudicial foi o período pandêmico (Covid-19) pelo qual esta pesquisa atravessou, impedindo deslocamentos tão longos durante os anos de 2020 e 2021. Apesar do gradual encerramento da quarentena e a reabertura dos edifícios aqui estudados, o Convento de Cairu permaneceu fechado por maior tempo, tendo sido infrutíferas as tentativas de contato e acesso ao recinto durante os períodos de visitação. Essas idas aos conventos ocorreram em momentos distintos, sendo o primeiro ainda na fase de Mestrado que antecede esta tese (2016-2017), quando o Convento de Olinda foi estudado e seus espaços foram registrados fotograficamente, retornando, em 2019, para elaborar o projeto que resultou neste doutoramento. Em virtude da pandemia acima referida, apenas em 2021 foi possível visitar mais exemplares, a começar pelo Convento de João Pessoa, em março, e, em seguida, os Conventos Pernambucanos (Igarassu, Olinda, Recife, Ipojuca e Sirinhaém) foram acessados ao longo de outubro. Em janeiro de 2022, realizou-se a visitação da maior quantidade de edifícios que estão mais distantes de Pernambuco. Partiu-se dos Conventos de Salvador, de São Francisco do Conde e de São Francisco do Paraguaçu, o objetivo era contornar o recôncavo baiano e chegar ao Convento de Cairu, localizado no conjunto de grandes ilhas que formam as terras do litoral ao Sul da Bahia de Todos os Santos. Não foi possível estabelecer contato com os administradores do edifício e seria necessária uma arriscada tentativa de percorrer cerca de 300 km para encontra-lo aberto, o que se mostraria infrutífero, pois o edifício esteve fechado até 2023. A decisão tomada foi de dedicar o tempo que havia para a visitação aos Conventos de São Cristóvão, de Penedo e, por fim, o de Marechal

Deodoro. Todo esse processo ocorreu de maneira autônoma e sem a presença dos orientadores, que receberam os dados fotográficos através de meios online, até que, entre agosto e setembro de 2023, o Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira e a Profa. Dra. Ana Cristina Sousa puderam estar presencialmente nos Conventos de João Pessoa, de Igarassu, de Olinda, de Recife, de Ipojuca, de Sirinhaém, de Marechal Deodoro, de São Cristóvão, de Salvador e de São Francisco do Paraguaçu. Tal acompanhamento presencial foi fundamental para a reformulação de diversos tópicos da tese e esclarecedor da melhor maneira de conduzir e aprofundar os próximos capítulos.

Tabela 13 – Cronograma dos conventos visitados.

Ano	Período	Conventos	Visitação
2021	Mar	João Pessoa	Sem orientadores presentes
	Out	Igarassu, Olinda, Recife, Ipojuca e Sirinhaém	Sem orientadores presentes
2022	Jan	Marechal Deodor, Penedo, São Cristóvão, Salvador, São Francisco do Conde e São Francisco de Paraguaçu	Sem orientadores presentes
2023	Ago-Set	Igarassu, Olinda, Recife, Ipojuca e Sirinhaém, Marechal Deodor, São Cristóvão, Salvador e São Francisco de Paraguaçu	Orientadores

Fonte: Elaboração nossa.

Todo o processo teve como base a observação de cada teto, passando por fases de entendimento pessoal, sensorial, técnico e iconográfico. Foram feitos registros fotográficos, o que, em muitos casos, a iluminação inadequada, os danos sofridos nas obras e a altura do pé-direito prejudicaram a qualidade da documentação visual. Após a organização e tratamento das imagens, foi realizada a catalogação do material para aplicar nesta pesquisa.

Para além das limitações técnicas do registro e da carência documental sobre nosso objeto de estudo, em cada momento das visitações o desafio investigativo sofreu com a total ou parcial perda patrimonial, como o Convento de São Francisco do Paraguaçu (Cachoeira), o Convento de Ipojuca e o Convento de Sirinhaém. O primeiro se encontra em ruínas, restando apenas um teto em alvenaria e outros diversos resquícios de possíveis forros; o segundo sofreu um incêndio em 1935, tendo

seu acervo completamente destruído – com exceção da imagem de Cristo, hoje no altar-mor –, enquanto o terceiro sofreu perdas e remoções dos tetos, restando-nos apenas um corredor de acesso. Outro aspecto que deve ser ressaltado é os riscos de segurança enfrentados, principalmente no caso do Convento de São Francisco do Conde, em más condições de conservação, que não apenas danifica as obras como também ameaça a vida dos visitantes que procuram adentrar em certos recintos. As habituais burocracias e recepções dos anfitriões dos conventos também podem contribuir para certas limitações no andamento das pesquisas, pois estivemos condicionados à aprovação por parte dos administradores dos edifícios e aquilo que permitiram que tivéssemos acesso. As restrições resultaram do respeito, em alguns casos, à clausura dos frades que ainda habitam alguns dos conventos, em outros, ao trabalho museográfico e a segurança do acervo, assim como o entendimento dos gestores sobre o que consideravam válido e permissivo acessar. A experiência de retornos aos mesmos edifícios e autorizações para adentrar em novos espaços evidenciou o valor da sensibilidade desses gestores quanto ao trabalho científico-histórico, assim como a repetição e a persistência podem nos levar a reconhecer o que passa despercebido. Ao voltar ao Convento de Sirinhaém e ao Convento de João Pessoa, nos deparamos com tábuas de madeira contendo trechos de figuras sacras pintadas desmembradas de possíveis tetos. O caso do convento pernambucano é ainda mais grave, pois as atuais freiras residentes no edifício relataram a dificuldade de restaurar o local onde habitam e a impotência diante da burocracia para realização de restauros, resultando no impedimento de que pudéssemos ver as tábuas e azulejos que estão trancados numa sala do convento, segundo proibição do IPHAN. No Convento do Recife, nos deparamos com outras duas realidades, alguns tetos que precisam urgentemente de restauração, sendo um o da portaria que ameaça cair e o do corredor do primeiro piso, cuja pintura foi recoberta por tinta óleo cinza. Sabemos que haveria um teto com elementos artísticos e iconográficos ali, pois a tinta óleo oxidou onde haveria pigmentos anteriores. Deixado o devido registro de como ocorreu o acesso às obras aqui estudadas e dos impedimentos e limitações sofridas ao longo desse processo, podemos nos dedicar àquilo que foi obtido, que, mesmo com tantas barreiras, resultou numa extensa catalogação de mais de cem tetos observados.

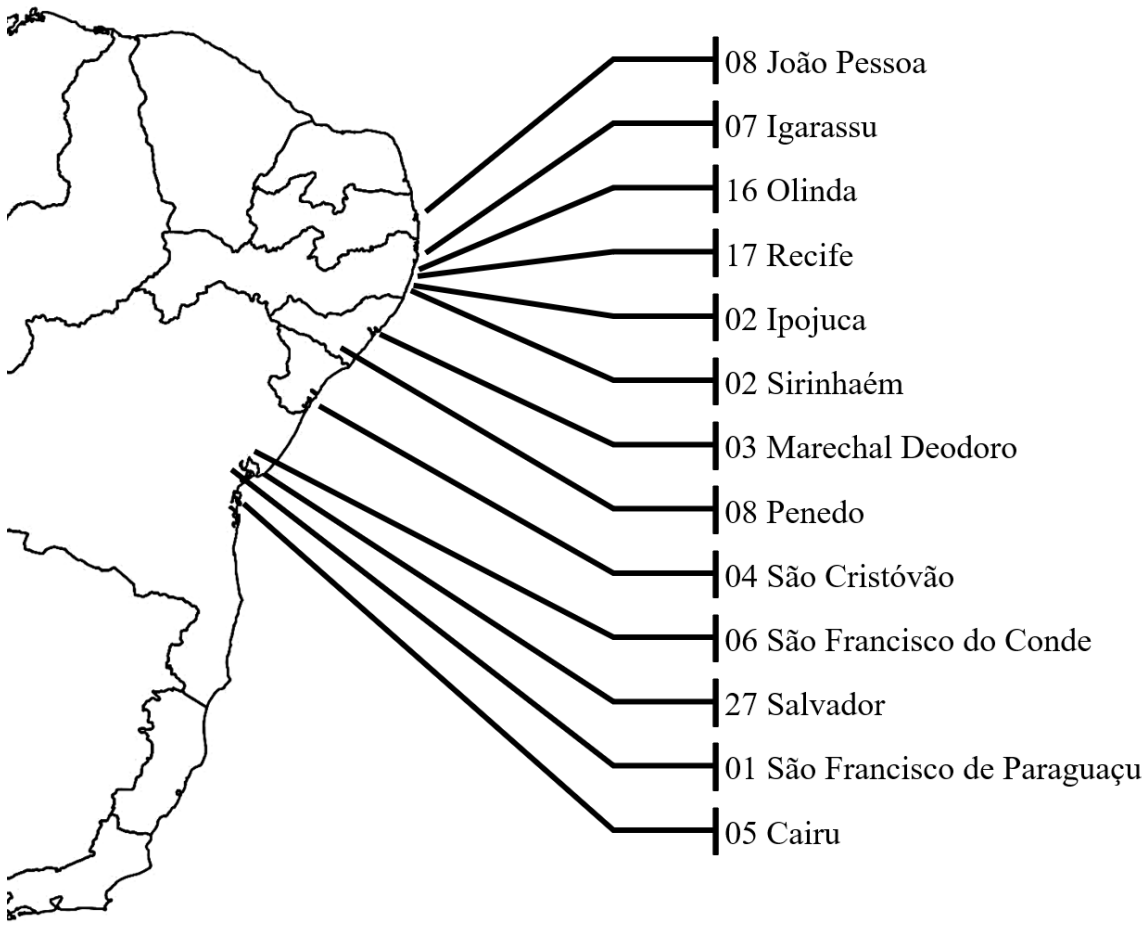
6.2 O conjunto

O trabalho acima descrito teve por objetivo a identificação de tetos que possuíssem, em maior ou menor grau, elementos artístico-iconográficos sobre sua superfície, sejam as complexas composições que associam múltiplas temáticas em grandes espaços até representações monotemáticas em pequenas salas ou corredores. Tal processo resultou na localização de 106 tetos[69], sendo a distribuição nos treze conventos o primeiro aspecto a ser observado aqui. Com base na tabela a seguir, é possível constatar que em apenas três conventos se preservaram mais de dez exemplares, enquanto os demais permaneceram com uma média inferior ou quase nula. Apenas os Conventos de Salvador, de Recife e de Olinda ainda abrigam 27, 17 e 16 tetos, respectivamente, e juntos compõem 56,61% do volume total; em detrimento dos Conventos de João Pessoa, de Penedo, de Igarassu, de São Francisco do Conde e de Cairu, totalizando 32,07% dos edifícios com cinco ou mais tetos. No caso dos Conventos de São Cristóvão, de Marechal Deodoro, de Ipojuca, de Sirinhaém e de São Francisco de Paraguaçu, o resultado são 11,32% dos tetos em quantidade inferior a cinco exemplares. O caso mais grave é o do Convento de São Francisco de Paraguaçu, que contém apenas um teto em alvenaria na galilé. Ao observar esses números por cidade, constatamos a desproporcional distribuição e condições de preservação do patrimônio material franciscano ao longo do Nordeste.

[69] Tal quantitativo pode sofrer alterações em investigações futuras de acordo com descobertas resultantes de trabalhos de restauro e localização de exemplares extraídos de seu espaço de origem.

Tabela 14 – Distribuição dos tetos por convento.

DISTRIBUIÇÃO NO MAPA DO NORDESTE



QUANTITATIVO GERAL

Conventos	Quantitativo total
São Francisco de Paraguaçu	01
Ipojuca	02
Sirinhaém	02
Marechal Deodoro	03
São Cristóvão	04
Cairu	05
São Francisco do Conde	06
Igarassu	07
Penedo	08
João Pessoa	08
Olinda	16
Recife	17
Salvador	27
Total	**106**

Fonte: Elaboração nossa.

Do ponto de vista estadual, Pernambuco alcança o topo do espólio, com 44 tetos, seguido pela Bahia, com 39; em Alagoas encontramos 11 exemplares, na

Paraíba temos 8 e em Sergipe apenas 4. Os dois últimos Estados se valem apenas do somatório encontrado no único edifício que possui.

Tabela 15 – Distribuição dos tetos por convento e por Estado.

QUANTITATIVO GERAL POR ESTADO			
Estado	**Q.**	**Convento**	**Quantitativo total**
Paraíba	08	João Pessoa	08
Pernambuco	44	Igarassu	07
		Olinda	16
		Recife	17
		Ipojuca	02
		Sirinhaém	02
Alagoas	11	Marechal Deodoro	03
		Penedo	08
Sergipe	04	São Cristóvão	04
Bahia	39	São Francisco do Conde	06
		Salvador	27
		São Francisco de Paraguaçu	01
		Cairu	05

Fonte: Elaboração nossa.

A distribuição atual dos tetos leva em considerações alguns fatores. O primeiro é que essa catalogação tem em conta os tetos ainda existentes, afinal, muitos exemplares se perderam ao longo do tempo, o que prejudica qualquer tentativa de afirmação do que seria a realidade entre os séculos XVI e XVIII. O segundo fator é a quantidade desproporcional de conventos por Estado, pois o fato de possuírem cinco e quatro conventos, respectivamente, contribui para a superioridade numérica de Pernambuco e da Bahia em relação aos demais. Observando por outro ponto de vista, a quantidade massiva de tetos, quando associadas ao número de edifícios nas duas localidades, reforça o prestígio obtido em certas regiões em detrimento de outras. Afinal, haver tantas construções franciscanas é o evidente resultado da influência local, pois a Ordem, de natureza mendicante, dependia essencialmente das esmolas e patrocínios dos civis. Sem esse apoio não seria possível investir nas obras construtivas e nos seus recheios que revestem pisos, paredes e tetos. O que justifica a preponderância nos Conventos de Salvador, de Olinda e do Recife. A primeira cidade foi a capital do Brasil por mais de dois séculos (1549-1763), sede episcopal e, a partir de 1630, sede da Custódia – e posterior Província – de Santo Antônio do Brasil. O fato de se constituir enquanto sede de todo ramo franciscano no território brasileiro agrega prestígio e favorece o direcionamento dos quantitativos orçamentários para si.

O frade alemão Venâncio Willeke, ao analisar o Livro dos Guardiões da Bahia que trata das atividades dos guardiões do Convento de São Francisco de Salvador, observa também a encomenda das obras do edifício e oferece a sua interpretação acerca da opulência dos seus aparatos artísticos em oposição contraditória com os valores franciscanos da pobreza. O frade historiador considera que os franciscanos foram motivados pela "rivalidade entre as ordens e irmandades da Bahia que porfiavam no rico adorno de suas igrejas e claustros, uma vez que Salvador figurava, até 1763, como capital do Brasil colônia, dispondo ademais de minas auríferas, no seu *hinterland* jacobinense" (Willeke, 1975, p. 13). Tal conjectura não leva em consideração as camadas de valores simbólicos e litúrgicos que envolvem os objetos artísticos e suas funções, estimulando os sentidos, facilitando as mensagens e amplificando a moral cristã e a espiritualidade franciscana. O ouro é o maior exemplo desse discurso apelativo de ataque ao patrimônio da Igreja pela insipiente associação entre o metal e a ostentação. Marcado pela metálica cor amarelada, o ouro transita por diversas culturas ao longo do globo e assimila valores não apenas financeiros como simbólicos de poder, riqueza, nobreza, luz, pureza, proteção e, no contexto cristológico, faria alusão a Cristo pelo "facto de ter sido identificado como a luz solar, o *ouro foi um dos símbolos de Jesus, Luz, Sol e Oriente*", assim como também poderiam estar associados ao "amor maternal, com expressão máxima em Maria" (Sousa, 2000, p. 13). A historiadora da arte Ana Cristina Sousa deixa claro que o ouro está intimamente entrançado com a cultura portuguesa, que se especializou na manipulação do metal para diversas finalidades civis ou religiosas, inclusive enquanto matéria prima para a confecção de adornos de caráter mágico, protetivo e profilático, para crianças que ainda não haviam sido batizadas e estavam vulneráveis aos interesses malignos (cf. Sousa, 2000, p. 40). Utilizamos aqui o ouro como exemplo, mas o mesmo pode se aplicar a qualquer outro material ou objeto encontrado no interior dos edifícios religiosos.

Retornando aos dados obtidos pelo frei Venâncio Willeke no Livro dos Guardiões, apesar de suas limitações para análise do objeto artístico, o historiador foi muito pertinente ao constatar o processo político-social que envolvia a construção e preenchimento artístico dos edifícios conventuais. Reafirmando o princípio franciscano de recusa ao dinheiro e sua valorização – as vezes extrema – da pobreza,

os frades menores careciam de patrocínio e tutela da comunidade ao seu redor, mas isso também valia para a fundação de um convento:

> Dizem as atas capitulares de 9 de março de 1675 que o provincial autorizou a esmolação em benefício do novo convento e igreja planejados na Bahia. Enquanto a ida dos frades esmoleres às zonas auríferas da Bahia e de Minas Gerais dependia de licenças régias a serem solicitadas em Lisboa. As enormes despesas ligadas à aplicação de exuberante arte, tanto na igreja como no mosteiro, eram custeadas com os largos donativos do povo baiano, sendo confiadas a abastados benfeitores a confecção e conservação dos doze altares da igreja e de outro da capela do capítulo. Diante do altar lateral de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, continua a campa sepulcral do patrono desse retábulo, Garcia de Ávila Pereira, falecido em 13 de junho de 1734. Pois, era esse o direito dos benfeitores e de seus descendentes, acrescentando-se certas missas, anualmente celebradas pelo descanso de suas almas (Willeke, 1975, p. 13).

O reconhecimento e gratidão prestados pela Ordem Primeira aos seus patrocinadores evidenciava o forte vínculo de dependência, enquanto que, para as elites, essas despesas alegadamente em prol da manutenção e do crescimento da espiritualidade franciscana estava repleta de camadas de interesses políticos, de intencionalidades autocentradas no patrocínio a sua imagem pública. O maior dos motivos estava ligado aos benefícios na hora e após a morte, pois através desses vínculos financeiros criados entre os fiéis e os conventos é que se garantia a tumulação dentro dos espaços conventuais e as missas pelas almas desses beneficiadores.

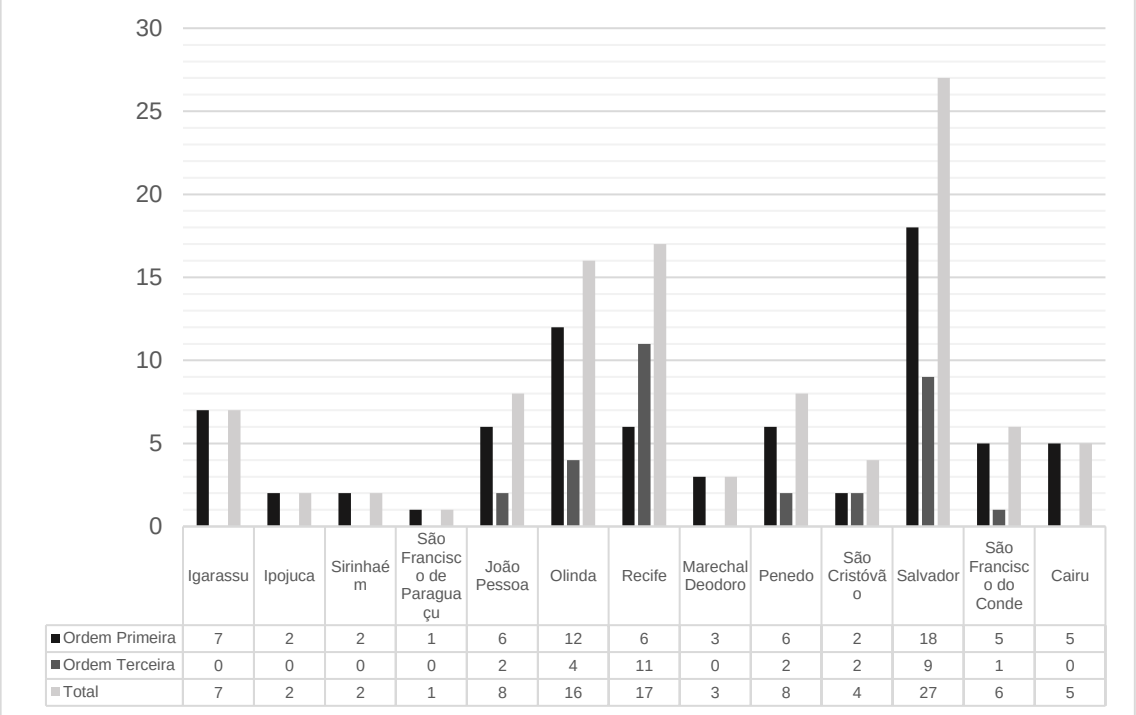
Eduarda Marques também destaca que as elites recifenses investiam nos conventos pernambucanos como mecanismos de ascensão e validação social. Um dos melhores métodos era através das Ordens Terceiras, das iniciativas individuais e das Confrarias:

> Cada vez mais prósperos e em busca de legitimação social, os mercadores recifenses tenderam a constituir ricas confrarias religiosas na cidade, que também serviam como fonte de crédito e de empréstimos a juros aos agricultores olindenses. No contexto das sociedades do Antigo Regime, ser membro de uma associação religiosa, onde se exercia a caridade católica, representava prestígio social para esses homens ‘sem qualidade’. Fiéis vassalos do rei e identificados com os valores da monarquia imperial portuguesa, eles também acabaram por promover o revigoramento da fé católica, obliterada durante o domínio holandês. Ao fim do século XVII, as associações religiosas leigas recifenses de maior prestígio eram a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz do Corpo Santo, a

> Ordem Terceira do Carmo e a Ordem Terceira de São Francisco, cujos integrantes eram majoritariamente ‘homens de negócio’ (Marques, 2008, p. 83-84).

Tanto Recife quanto Olinda estão diretamente vinculadas ao mesmo poder colonial do cultivo da cana-de-açúcar e o seu consequente comércio. Pernambuco dominou a economia açucareira ao longo dos séculos XVI e XVIII, mesmo com as instabilidades geradas pela ocupação holandesa no litoral nordestino, o açúcar nunca deixou de garantir aos senhores de engenho pernambucanos fortuna e poder e isso se reverberou na política e religiosidade local – ainda tão intrincadas pelo Padroado Régio. Olinda foi capital de Pernambuco até 1827, quando o governo foi passado para a então cidade portuária do Recife. Ressaltemos que foi em Olinda que a Ordem Terceira franciscana se estabeleceu no Brasil pela primeira vez, em 1576, muito antes de se fundar a Ordem Primeira, evidenciando a integração popular na causa franciscana. Diante desses fatores, é natural reconhecer que a notoriedade da Ordem Seráfica gerasse tamanho investimento na produção artística que preenche os espaços dos conventos. Ainda para mais, temos de levar em consideração que parte desses tetos encontram-se nas dependências da Ordem Terceira, diretamente gerenciadas pelos civis e explanadas no seguinte gráfico:

Tabela 16– Gráfico da proporção de tetos nas Ordens Primeira e Terceira de cada convento franciscano no Nordeste.



	Igarassu	Ipojuca	Sirinhaém	São Francisco de Paraguaçu	João Pessoa	Olinda	Recife	Marechal Deodoro	Penedo	São Cristóvão	Salvador	São Francisco do Conde	Cairu
Ordem Primeira	7	2	2	1	6	12	6	3	6	2	18	5	5
Ordem Terceira	0	0	0	0	2	4	11	0	2	2	9	1	0
Total	7	2	2	1	8	16	17	3	8	4	27	6	5

Fonte: Elaboração nossa.

Dos treze conventos, nove possuem em seu conjunto edificado setores destinados aos Terceiros[70] enquanto os outros quatro permaneceram sem[71]. Dentre os nove, Salvador e Recife se destacam com 9 e 11 tetos nos espaços terciários, respectivamente; Olinda se manteve com 4; enquanto João Pessoa, Penedo e São Cristóvão possuem apenas 2 tetos cada; em São Francisco do Conde existe apena 1 teto conhecido – não é possível acessá-lo pelo péssimo estado de conservação do prédio onde ficava a Ordem Terceira. Dois edifícios não possuem tetos artístico-iconográficos nas áreas dos Terceiros, no Convento de Marechal Deodoro não existem mais exemplares por conta da destruição do acervo interno, enquanto que as obras construtivas das dependências da Ordem Terceira do Convento de Cairu não chegaram a ser finalizadas. Um caso a se destacar é o do Recife, onde a quantidade de tetos na Ordem Terceira supera a Ordem Primeira, sugerindo, por um lado, o poder financeiro dos Terceiros recifenses, e, por outro, as melhores condições de conservação do seu patrimônio até a publicação desta tese. Segundo Eduarda Marques, os investimentos nas obras da Ordem Terceira do Recife decorreram dos esforços do comerciante e construtor português Antônio Fernandes de Mattos, que promoveu a restauração de edifícios antigos e a construção de novos após a Restauração do Recife sob o governo português, sendo responsável pelas obras da "igreja e o convento do Carmo do Recife, a igreja e o hospital do Paraíso, o Colégio dos Jesuítas e a igreja de Nossa Senhora do O, a igreja e o convento da Madre de Deus e a capela da Ordem Terceira de São Francisco contaram com seus préstimos" (Marques, 2008, p. 88).

Apesar do auxílio prestado pela sociedade luso-brasileira e as tentativas de também manter viva a memória franciscana através de seu aparato artístico, não foi possível assegurar a completa preservação do seu espólio. Essa fragilidade na salvaguarda leva em consideração as perdas sofridas com guerras e conflitos político-sociais, com os acidentes e infortúnios, com as intempéries e ações da natureza, assim como com a ignorância e despreparo de quem deveria protege-los. Com a extinção das Ordens religiosas em território lusitano, em 1834, os conventos foram

[70]Conventos de João Pessoa, de Olinda, do Recife, de Marechal Deodoro, de Penedo, de São Cristóvão, de Salvador, de São Francisco do Conde e de Cairu.
[71]Conventos de Igarassu, de Ipojuca, de Sirinhaém e de São Francisco de Paraguaçu.

sendo desativados, o que justifica o estado de abandono em que se encontravam. Somente a partir do final do século XIX os edifícios voltaram a receber os devidos cuidados de preservação quando os Frades Menores de origem alemã reocuparam os edifícios e revitalizaram-nos. Entendendo que estruturas arquitetônicas surgem em virtude de razões humanas, cujos fins podem ser habitacionais, religiosos, políticos, sociais, militares ou mesmo uma fusão de diversos usos, um edifício conventual é um espaço que atende às demandas de indivíduos e, assim como os seres humanos, é orgânico e se transforma. Assim como nasce, cresce e se transforma, essas estruturas também se deterioram, definham ou fenecem junto com a ausência de vida humana em seu interior. Então é natural que os edifícios mais distantes dos principais centros econômicos, e consequentemente sem uma fonte de renda civil que favoreça a contribuição contínua das esmolas, permaneçam abandonados. As ruínas do convento da pequena vila de São Francisco de Paraguaçu exemplificam tamanho impacto desse “falecer” dos edifícios em razão das transformações sociais. Pertencente ao município de Cachoeira e a 110 km de Salvador, é coerente, ao percorrermos o Recôncavo Baiano, que encontremos tamanha obra arquitetônica às margens do rio Paraguaçu. É quase mórbido observar que o edifício em ruínas, com fachada escalonada partindo de uma galilé de cinco arcos que se debruça sobre a beira-rio com seu adro em patamares, ecoa taciturno a prosperidade daquele que foi o segundo núcleo econômico da região. Depois de Salvador, a bacia do Iguape foi ocupada por produtivas fazendas de açúcar, resultando no exponencial aumento populacional, financeiro e, também, escravocrata da Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. O próprio Convento provém da doação de terras do Engenho Velho pelo seu proprietário, o padre Pedro Garcia, e da mão-de-obra escrava da região, que extraiu as suas pedras e a sua madeira do entorno. Por um longo período, o edifício acompanhou a prosperidade e o prestígio local, mas a sua decadência também teve influência nesse processo sócio-econômico. A partir do século XVII, a concentração de populações pretas escravizadas aumentou de tal maneira na região que se tornou cada vez mais comum a fuga e os ajuntamentos desses indivíduos em quilombos. Com os aquilombamentos vieram os processos de organização e resistência, que aumentaram ao longo do século XIX, e foram favorecidos pelo êxodo rural, cujas antigas fazendas abandonadas foram ocupadas

pelos quilombolas. Outro fator a ser destacado para a decadência local foi o desenvolvimento das rodovias, tornando obsoleto o acesso pelo rio Paraguaçu e proporcionando a outras cidades maior enriquecimento em detrimento do vale do Iguape. Em 1888, foi noticiado que o Convento de Santo Antônio da vila de São Francisco de Paraguaçu já se encontrava abandonado e eventualmente utilizado para atividades de natureza civil:

> Em 1888, o conselheiro Manuel do Nascimento Portela denunciou à Gazeta da Bahia que o Convento se encontrava abandonado, servindo apenas de guarida às aves noturnas. No ocaso do Convento, o dormitório dos religiosos era um grande salão mais ou menos conservado, uma vez que a população local o aproveitara para suas festas e danças (INCRA, 2007, p. 26).

Com a falta de uso veio a decadência e hoje o que nos restou foi a igreja (a fachada e as estruturas internas) em melhores condições de preservação e apenas as paredes dos seus espaços conventuais. Dos tetos, nos restou apenas o exemplar em abóbada de arestas, preservado pela durabilidade da alvenaria em que foi feito. Associando os vestígios de inserções de estruturas de madeira no topo do edifício e o enriquecimento da localidade é que se faz possível deduzir a existência de tetos com elementos artístico-iconográfico em, ao menos, mais três ou quatro espaços, como a nave, a capela-mor e a sacristia da igreja e a Sala do Capítulo do convento.

Figura 69 – Registro das ruínas dos espaços conventuais do Convento de São Francisco do Paraguaçu.

Fonte: Fotografia nossa.

O mesmo se pode pressupor que os demais conventos tenham passado em circunstâncias particulares de acordo com a localidade. O incêndio do Convento de Ipojuca, em 1935, nos impede de assegurar quais seriam os espaços detentores de tetos artístico-iconográficos pela total destruição do edifício. É possível deduzir a existência de outra obra onde hoje se encontra o conjunto de painéis do século XX relatando a chegada da imagem do Cristo Jansenista que erroneamente se atribui a fundação do Convento, em 1608, sendo que o movimento teológico se iniciou em 1640, quando o bispo de Ypres Cornélio Jansénio (1585-1638) teve sua obra "*Augustinus*" publicada postumamente (cf. Martins, 2016, p. 17). A compilação de teses era uma tentativa de combater os molinistas, que considerava hereges pelo seu distanciamento dos princípios de Santo Agostinho. O Jansemimo foi duramente criticado pela Igreja e suas ideias de Salvação seletiva para alguns fiéis que seguissem o cristianismo de forma mais rígida, o que justifica a alteração da figura do Cristo Crucificado com os braços levantados para cima e não para os lados. Em Portugal, esses valores foram incorporados ao movimento Rigorista-jacobeu, fundado pelo agostiniano frei Francisco da Assunção que "buscava o regresso ao cristianismo primitivo se opondo à teologia especulativa que seria conhecer a Deus através do conhecimento filosófico do homem. Incentivando, por outro lado, o desenvolvimento espiritual ascético e místico" (Muniz, 2019, p. 16). O teólogo agostiniano publicou, em três volumes, sua obra "Vindicias da virtude e escarmento de virtuosos nos públicos castigos dos hypócritas dados pelo Tribunal do Santo Ofício" (1725-1726). O rigorismo moral jacobeu se disseminou pelos territórios lusos e alcançou, também o Brasil. A retórica da Salvação de alguns fiéis eleitos por Deus levou a concepção da imagem escultórica do Cristo com os braços erguidos ao alto. Essa representação é encontrada no Convento de Ipojuca, mas não é coerente com a suposta datação de sua instalação no interior do edifício, num período de mais de cem anos de diferença. Independente da veracidade da história, o mito se perpetuou, como pontuou Sóstenes Donato:

> Encontramos em Ipojuca a construção de uma espécie de mito relacionado à origem do Santo Cristo. Sua história se mantém a partir de relatos orais a respeito da chegada e da procedência dessa imagem que passou a ser vista como possuidora de poderes, capaz de atender as graças daqueles que as solicitarem. Através do Frei

> Antônio de Santa Maria Jaboatão é possível saber que ela veio de Portugal para o Brasil, no entanto, a origem da sua criação é desconhecida (Donato, 2008, p. 11).

A interpretação da comunidade local sobre a leitura da obra de frei Jaboatão talvez tenha sido o principal estímulo a decisão de representar nos painéis a mítica história de um convento fundado pelo milagre de uma miraculosa imagem de Cristo trazida pelo carro de boi. Independente das circunstâncias e veracidade de como se constrói o mito, sua existência é inquestionável e o impacto que teve na cultura local é a principal força motriz, validando e mantendo viva a devoção. O atual forro do convento não nos permite compreender tanto a vida de quem frequentou o Convento no Período Colonial, mas certamente constata a vida daqueles que estão ali presentes nas últimas décadas. O espírito dos edifícios permanece vivo não apenas pela sua preservação, mas pelos novos significados e memórias construídas no seu interior.

Figura 70 – Imagem do Cristo Jansenista localizado na capela-mor do Convento de Ipojuca.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 71 – Pintura do teto da nave da igreja do Convento de Ipojuca do cortejo que trouxe a imagem do Cristo jansenista para o Convento.

Fonte: Fotografia nossa.

Outros dois exemplos que nos indicam pistas dos tesouros perdidos estão no acervo em exposição do Convento de João Pessoa e nas dependências do Convento de Sirinhaém. No primeiro, temos em exibição quatro tábuas pintadas com trechos de possíveis painéis que a equipe museológica atribui às possíveis pinturas outrora presentes no claustro, enquanto no segundo, localizamos uma tábua pintada com parte de alguma cena hagiográfica ausente de indicativos de sua localização original. Em ambos os casos, o impacto da falta de cuidados e abandono são latentes, mas, no contexto de Sirinhaém, é ainda mais alarmante o fato de a tábua, que faria parte de um possível teto, hoje está servindo de estrutura de uma mesa onde estão empilhados livros dos antigos frades.

Figura 72 – Quatro tábuas com pinturas de possíveis painéis do forro do claustro do Convento de João Pessoa, hoje compondo o acervo museográfico do edifício.

Fonte: Fotografias nossas.

Figura 73 – Registro de tábua com pintura que faria parte de algum painel de forro do Convento de Sirinhaém hoje utilizada como parte de mobiliário de sala privada.

Fonte: Fotografia nossa.

É possível conjecturar a existência de alto percentual de tetos artístico-iconográficos preenchendo os espaços conventuais franciscanos durante o Período Colonial, dos quais apenas nos restaram 106 exemplares que resistiram ao tempo, a natureza e aos seres humanos, mesmo que apenas através de poucas tábuas reminiscentes.

Dando continuidade à análise da distribuição dos tetos nos conventos, como apontado na tabela a seguir, foi possível preservar maiores quantidades de forros em certos espaços em detrimento de outros:

Tabela 17 – Quantidade de tetos por recinto nos Conventos Franciscanos do Nordeste.

DISTRIBUIÇÃO DOS ESPAÇOS POR CONVENTO															
		PB	PE					AL		SE	BA				
Conjunto	Tipo	João Pessoa	Igarassu	Olinda	Recife	Ipojuca	Sirinhaém	Marechal Deodoro	Penedo	São Cristóvão	Salvador	S. F. do Conde	S. F. Paraguaçu	Cairu	Total
Total por convento		**08**	**07**	**16**	**17**	**02**	**02**	**03**	**08**	**04**	**27**	**06**	**01**	**04**	**106**
Igreja	Nártex/galilé	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	05
	Nártex/abaixo do coro	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	1	03
	Abaixo do coro	1	1	1	1	-	-	1	-	-	-	1	-	-	06
	Nave	1	1	1	1	1	-	1	1	1	1	1	-	1	11
	Transepto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	02
	Capela-mor	1	1	-	1	-	?	1	1	1	1	1	-	-	09
	Capela	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	02
	Sacristia	1	1	1	-	1	-	-	-	-	1	1	-	1	07
	Edícula	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	01
	Corredor	-	-	1	-	-	1	-	-	-	6	-	-	-	08
	Total de tetos em cada espaço das igrejas														**54**
Ordem Primeira	Portaria	-	-	-	1	-	-	-	1	-	1	-	-	1	04
	Corredor	-	-	1	1	-	-	-	1	-	1	-	-	-	04
	Capela		-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	01
	Sala do Capítulo	-	1	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	04
	Sala	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	02
	Biblioteca	-	-	2	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	04
	Refeitório		-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	01
	Claustro	?	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	01
	Total de tetos em cada espaço da Ordem Primeira														**21**
Ordem Terceira	Abaixo do coro	-	**Não possui Ordem Terceira**	-	-	**Não possui Ordem Terceira**	**Não possui Ordem Terceira**	-	-	-	1	-	**Não possui Ordem Terceira**	**Não possui Ordem Terceira**	01
	Nave	-		1	1			-	1	1	1	-			05
	Capela-mor	-		1	1			-	1	1	1	-			05
	Capela	2		1	2			-	-	-	1	?			07
	Sacristia	-		1	1			-	-	-	1	-			03
	Edícula	-		-	1			-	-	-	-	-			01
	Portaria	-		-	1			-	-	-	-	-			01
	Corredor	-		-	2			-	-	-	2	-			04
	Escadaria	-		-	1			-	-	-	1	-			02
	Consistório	-		-	1			-	-	-	1	-			02
	Total de tetos em cada espaço da Ordem Terceira														**31**

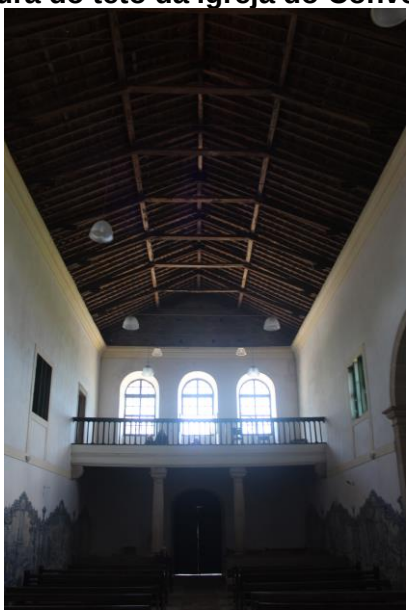
Fonte: Elaboração nossa.

O resultado do levantamento constatou a preponderância de exemplares nas dependências da Ordem Primeira (54 tetos nos espaços da igreja somados aos outros 21 na clausura), enquanto a Ordem Terceira quantifica menos de um terço do volume total. Ressaltemos que cinco dos treze conventos aqui estudados não chegaram a receber fundação dos Terciários, gerando uma desproporcionalidade que favorece a superioridade numérica dos Frades Menores.

6.2.1 Os espaços da Ordem Primeira

Dentre os 75 tetos que correspondem às dependências da Ordem Primeira dos Franciscanos, constatamos a massiva presença de tetos nos espaços das igrejas dos conventos, com 54 exemplares distribuídos desde a entrada da galilé, pelo nártex, até a sacristia. Dos treze conventos, apenas dois não possuem teto na nave da igreja por questões de destruição/remoção, restando-lhes apenas as estruturas de madeira para telhado de duas águas em asna de nível simples de um possível teto plano no Convento de Sirinhaém e as estruturas de madeira para telhado de duas águas em asna de nível com duas linhas de um possível teto sanqueado no Convento de São Francisco de Paraguaçu. Do prejuízo causado pela sua destruição ao menos veio a oportunidade de registro daquilo que normalmente está escondido por trás dos forros.

Figura 74 – Estrutura do teto da igreja do Convento de Sirinhaém.



Fonte: Fotografia nossa.

Figura 75 – Nave e parede da capela-mor do Convento de São Francisco do Paraguaçu.

Fonte: Fotografias nossas.

Caso semelhante pode ser observado no contexto das capelas-mor, recinto onde se realiza a cerimônia sacrificial da Eucaristia no altar, ou, como afirma o bispo baiano D. Sebastião Monteiro de Vide, seria o

> Augustissimo Sacramento [...] na ordem o terceiro dos Sacramentos; mas nas excellencias o primeiro, e na perfeição o ultimo [...] Nas excellencias o primeiro; porque entre todos é o mais excellente, Divino, e soberano pois não só contêm a graça, como os mais Sacramentos, mas encerra em si real, e verdadeiramente o Autor da mesma graça, e instituidor de todos os Sacramentos. E' tambem na perfeiçao o ultimo; porque a perfeição de todos os mais se ordena como disposição para este, que é o complemento da perfeição de lodos os Sacramentos (Vide, 1707, p. 35).

Quando foi desenvolvida a nossa pesquisa relativa à sacristia e seu aparato litúrgico no Convento de Olinda, durante o período do mestrado, constatamos o papel da Eucaristia não apenas no mundo cristão como também franciscano. A Eucaristia é onde “realiza o sacrifício simbólico de Cristo (a morte mística na imagem do *Agnus dei*) no outrora altar pagão, reunindo todos em comunidade, a *domus eclesiae*” (Costa,

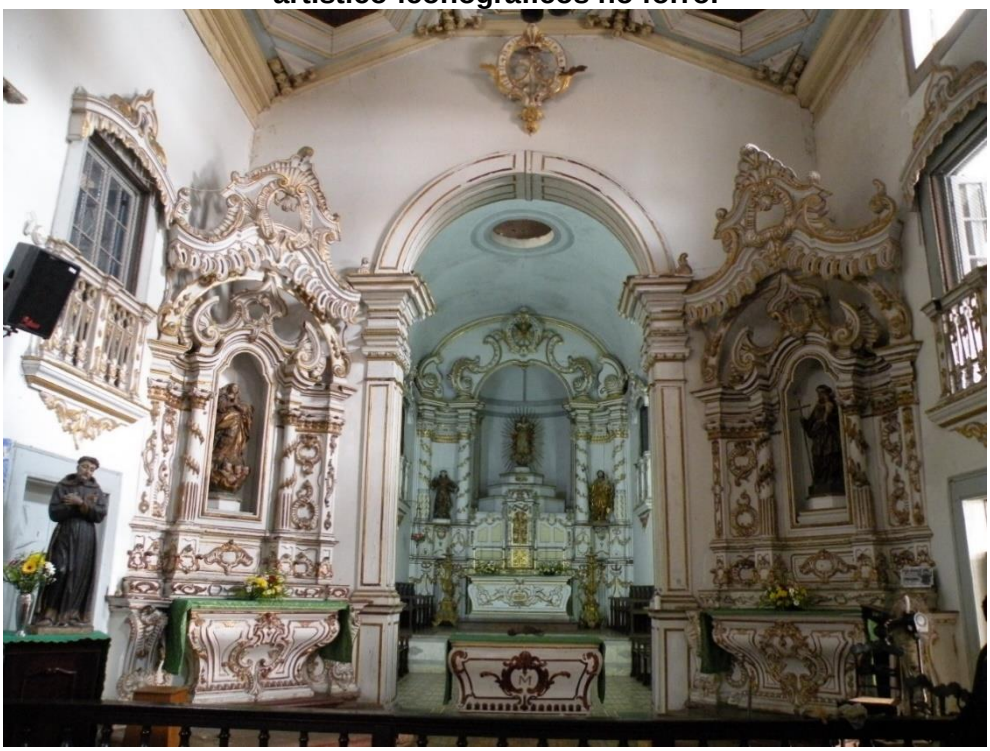
2017, p. 102). O sacramento é especial a São Francisco e seus irmãos de hábito, pois é um ato de aproximação e comunhão com Cristo, o grande desejo do Seráfico Patriarca, o desprendimento máximo de si em favor dos outros, o ápice da caridade cristã. Santo Antônio também exalta tal apelo cristológico ao erguer o ostensório à mula que se curva diante da carne do cordeiro místico convertida em hóstia. As hagiografias franciscanas são repletas de cenas vinculadas as cerimônias litúrgicas, como exemplifica São Boaventura, no nono capítulo de sua “Legenda Maior”, ao evidenciar o amor de São Francisco pelo Cristo crucificado:

> Quem poderia descrever o amor ardente que abrasava Francisco, esse amigo do Esposo? Como um carvão a arder, parecia inteiramente devorado pela chama do amor de Deus. Mal ouvia falar do amor do Senhor, ficava excitado, comovido, inflamado, como se esse som exterior lhe fizesse vibrar lá dentro as cordas do coração (Boaventura, [S.d.], p. 80 tradução nossa).

Tamanha comoção levou-o a receber os estigmas do próprio Crucificado, na forma de serafim, no fim de sua vida como prêmio pela estreita observância que teve com a máxima pobreza e caridade de Cristo. Aos demais Frades Menores, resta a aproximação através do altar e a capela-mor centraliza a órbita ritualística da igreja, como palco sagrado onde o sacerdote realiza o milagre da transubstanciação do corpo e do sangue, o que significa que a função desse espaço é essencial à igreja, ao convento e à comunidade.

Entre os treze conventos aqui em estudo, nove computam tetos com alguma representação artística-iconográfica, sendo as exceções os Conventos de Olinda, de Ipojuca, de São Francisco de Paraguaçu e Cairu. O primeiro caso ainda possui uma abertura de claraboia ao centro para receber iluminação natural na abóbada de berço em alvenaria e caiada de branco, mas não há justificativa específica para a ausência de pinturas ou talhas. Tendo em vista que foi habitual dos frades determinarem a aplicação de forros com representações na capela-mor de quase todas as igrejas dos conventos nordestinos, além de o edifício ser o segundo em quantidade de exemplares preservados, é possível que houvesse alguma obra de arte aplicada sobre a abóbada que sofreu alterações posteriores. No Convento de Cairu a situação é similar, ou seja, ausente de justificativas para sua ausência, mas diante das escolhas e gostos dos religiosos pelo preenchimento dos espaços internos com obras de arte, é de se considerar a remoção tardia do forro no convento baiano.

Figura 76– Cabeceira da Igreja de Nossa Senhora das Neves do Convento de São Francisco de Olinda com a capela-mor e seu teto sem aplicação de elementos artístico-iconográficos no forro.



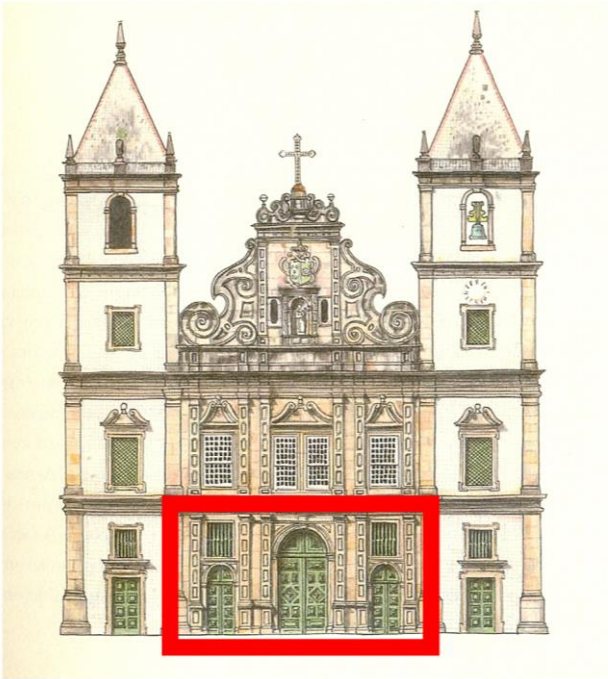
Fonte: Fotografia nossa.

Outros três espaços enquadrados no conjunto das igrejas dos conventos são aqueles encontrados na entrada (nártex, galilé e abaixo do coro), nas sacristias e nos seus corredores de acesso. A justifica que leva a igreja ser o setor mais popular para aplicação de forros artístico-iconográficos está centrado na liturgia. Motivação central para a existência do espaço de culto, a cerimônia que culmina na Comunhão é o eixo que norteia, dá sentido e determina a existência e a transformação da igreja. O recinto para realização das atividades cerimoniais religiosas cristãs se adaptou ao longo dos séculos às necessidades das práticas religiosas, aos cânones da Igreja e à espiritualidade de seus membros (sacerdotes e o público em geral). Tornar o ambiente de entrada como limiar entre o mundo profano e o sagrado evidencia o interesse pelos tetos com representações de figuras sacras e pias. São referências e exemplos do que devemos deixar para trás e daquilo que devemos lembrar e relembrar ao entrar no templo. Enquanto o nártex – seja ele convertido na galilé e/ou abaixo do coro –, é o ponto de preparação dos fiéis para o ritual do sacrifício sagrado, é na sacristia que o sacerdote se revestirá dos artefatos físicos e espirituais para garantir a realização da Eucaristia. Sua localização no entorno da capela-mor está diretamente ligada a

função de antever o início da cerimônia, são os “espaços de grande aparato, onde a preparação e o encerramento das cerimônias litúrgicas encontravam a ordem e o esplendor necessários à sua prossecução sagrada” (Marques, 2007, p. 6). Com o processo de planejamento do desenho dos conventos nordestinos, a maioria das suas sacristias foram projetadas para estarem por trás da capela-mor, seguindo os parâmetros tridentinos, gerando a necessidade de corredores de acesso entre a sacristia e a capela-mor. Após tanto os religiosos quanto o público estarem devidamente – mentalmente e espiritualmente – prontos para receber o Corpo de Cristo, as atividades se manifestam na nave e na capela-mor, sendo este último recinto o âmago da Eucaristia, onde encontra-se o altar do sacrifício simbólico.

As atividades dos espaços que antecedem a nave da igreja assumem as funções de um nártex, ou seja, locais de preparação para a transição entre a vida terrena e a experiência espiritual. No contexto nordestino, encontramos algumas dicotomias, pois existem casos onde há um espaço abaixo do coro que funciona como nártex (Conventos de Salvador e de Sirinhaém), noutros existe a galilé como nártex (demais Conventos). Essa variação ocorre de acordo com a existência ou não da entrada em arcada.

Figura 77 – Desenho de Pablo de la Riesta da fachada do Convento de São Francisco de Salvador (grifo nosso indicando a zona de entrada para o nártex do edifício).



Fonte: HISTÓRIA COM GOSTO. Arte Barroca – Igreja e Convento de São Francisco em Salvador. 2016. Disponível em: https://historiacomgosto.blogspot.com/2016/06/arte-barroca-igreja-e-convento-sao.html. Acesso em: 25 ago 2023.

Alguns casos específicos – e raros – nos edifícios franciscanos nordestinos são uma edícula, dois transeptos e dois conjuntos de três capelas laterais. Seguindo os parâmetros tridentinos, foram instaladas edículas para abrigar o lavabo da sacristia do Convento de Igarassu e da Ordem Terceira do Convento do Recife, sendo o primeiro com forro recoberto de azulejaria e o segundo de estuque. A função do recinto está ligada à limpeza física e espiritual do sacerdote para utilizar os paramentos sagrados, como orienta São Carlo Borromeo (cf. Frade, 2016, p. 229-230), mas é uma estrutura rara no contexto nordestino da Ordem, sendo a grande maioria das sacristias possuidoras de apenas um lavabo talhado em pedra nobre e inserido nas suas paredes opostas ao arcaz. A maioria das edículas possui revestimento azulejar nas paredes, com clara função de proteção contra a umidade, mas no caso igarassuano optou-se por tais medidas preventivas também na sua cobertura.

A igreja franciscana soteropolitana possui algumas características únicas, como a existência de transeptos. Tendo em vista que sua planta segue outra modalidade de desenho em relação aos demais conventos, que foram projetados para receber plantas com naves únicas que alcançam a cabeceira sem a transversalidade do transepto, foi o único edifício onde essa estrutura arquitetônica foi contabilizada e é inserida nesta pesquisa pois também recebeu forros com pinturas em quadratura. No mesmo convento encontramos dois conjuntos de três lances de capelas laterais intercomunicantes[72], tanto no Lado da Epístola[73] quanto do Evangelho[74], com tetos recobertos em talha dourada. Este modelo foi muito divulgado a partir de Roma e difundiu-se por toda a Europa. Os Franciscanos estão entre os primeiros a adotar este modelo, como demonstra a igreja de São Francisco de Évora (cf. Tereno; Tomé; Monteiro, 2018, p. 6). Neste trabalho, cada trio é entendido como uma unidade, não apenas por estarem conectadas fisicamente pelas arcadas, como também pela função e a linguagem empregada no seu desenho de abóbada de arestas com elementos vegetalistas, pensado para ser observados em conjunto. Nenhum outro edifício possui essa natureza de capelas, sendo algo pouco presente na maioria dos conventos, a

[72]As capelas possuem acesso não apenas pela nave da igreja, mas entre aberturas nas laterais de cada uma, interligando-as.

[73]Ordenados da entrada em direção a cabeceira, as três capelas do Lado da Epístola são dedicadas a São Benedito, São Pedro de Alcântara e São José.

[74]Ordenados da entrada em direção a cabeceira, as três capelas do Lado do Evangelho são dedicadas a Santa Efigênia, Santa Luzia e Santa Ana.

presença de capelas na nave da igreja[75], sendo mais comum os altares e seus retábulos[76].

Figura 78– Nave da igreja do Convento de São Francisco de Salvador com capelas laterais intercomunicantes do Lado do Evangelho.

Fonte: Fotografia nossa.

6.2.2 Os espaços do conjunto conventual

No que concerne às dependências do conjunto conventual e da Ordem Terceira a proporção é aproximada. Enquanto no primeiro foram registrados 21 tetos, no segundo foram encontrados 28. O conjunto conventual é composto pelos espaços dedicados a vida de clausura dos frades, inacessível ao público, o que se reflete nas escolhas dos recintos que deveriam receber objetos artísticos. Sua distribuição tem como eixo concêntrico o claustro, o *hortus conclusus* (jardim fechado) onde os frades poderiam circular, recrear, socializar, contemplar e meditar, mantendo-se protegidos

[75]Uma capela lateral profunda no Lado da Epístola do Convento de Ipojuca; uma capela lateral pouco profunda no Lado da Epístola e outra capela profunda no Lado do Evangelho do Convento de Marechal Deodoro; duas capelas laterais profundas no Lado do Evangelho do Convento de Penedo; uma capela pouco profunda no Lado do Evangelho do Convento de Sirinhaém.

[76]Um altar dedicado a São Roque no Lado da Epístola do Convento de Ipojuca e outros dois altares no Lado do Evangelho dedicados a São Benedito e Santa Luzia; um altar dedicado a São Benedito no Lado do Evangelho do Convento de Marechal Deodoro; um altar dedicado a São Benedito no Lado do Evangelho do Convento de São Cristóvão.

do mundo exterior. Ana Rosa Amaral sintetiza esse conceito natural, simbólico e espiritual em que o claustro estará intimamente ligado através do discurso do arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz:

> Ao mencionar "*The Paradise has in fact been imagined as a delimited or enclosed groove or garden*." Schulz refere-se uma vez mais ao *hortus conclusus*. Um lugar que dá base existencial ao homem, ao ser possível entender a sua posição entre a terra e o céu. Enquanto simultaneamente se está abrangido pelo mesmo conforto do bosque, contrário à desorientação provocada pela floresta, devido à sua extensão limitada. Uma escala que pode ser inteiramente percepcionada pelo olhar (Amaral, 2014, p. 10).

Enquanto estrutura arquitetônica, o claustro abre espaço para a entrada de luz e ventilação, servindo de zona comum de acesso aos recintos que entornam, mas, principalmente, era um ambiente de meditação, descanso e mesmo de tumulação. Enquanto nos interiores dos edifícios pinturas tentam romper com a solidez e obscuridade do teto através de pinturas celestes, no claustro a abertura para os dias de sol é feita sem artifícios, é o espaço interno que se faz externo sem ameaçar a segurança do microcosmo conventual, cuja vida é pautada na abstenção dos prazeres e tentações mundanas.

Figura 79 – Claustro com seu jardim do Convento de Ipojuca.

Fonte: Fotografia nossa.

Os responsáveis pela gestão do Centro Cultural São Francisco, segmento que gerencia as áreas museográficas do Convento de João Pessoa, relacionam as quatro tábuas pintadas com fragmentos de iconografias, hoje expostas com as demais obras do museu, com o claustro do edifício. É difícil assegurar tal afirmativa, pois se configuraria numa singularidade dentro dos programas artístico-conventuais luso-brasileiros. Afinal, não foi localizado nenhum precedente até a altura da redação desta tese, podendo ser parte de algum corredor ou espaço interno, mas não devemos descartar essa hipótese de ter pertencido ao claustro e se perdeu, assim como os demais edifícios.

Partindo para a observação dos recintos detentores de tetos artístico-iconográficos, temos a mesma quantidade de exemplares (4 tetos cada) em portarias, em corredores, em bibliotecas e em Salas do Capítulo dos Conventos aqui estudados. Tanto a portaria quanto os corredores assumem semelhantes funcionalidades: ser o acesso aos espaços internos. O primeiro é o ponto da fronteira entre o mundo civil e o mundo religioso, o limiar mais tênue na divisa que limita a abstenção da vida mundana, mas também é por onde os frades tem acesso ao que for necessário do além portas do convento. Ao todo, encontramos portarias com tetos com elementos artístico-iconográficos nos Conventos do Recife, de Salvador, de Penedo e de Cairu. A portaria do Convento de Olinda não é computada aqui nesse agrupamento, pois foi convertida em capela, mas nessa ambiguidade de funções, vale salientar aqui sua pregressa funcionalidade. A atual portaria olindense foi limitada à um forro de madeira de saia e camisa.

Figuras 80 e 81– Antiga e atual portaria do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografias nossas.

Quanto aos corredores, para além daqueles que conectam a capela-mor à sacristia, ainda existem outros quatro, o do Convento de Olinda, do Recife, de Penedo e de Salvador:

Tabela 18 – Corredores que possuem tetos artístico-iconográficos.

Convento	Figura	Descrição
Olinda		**Corredor 2** **Acesso entre portaria, refeitório, claustro, escadarias e mirador** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do corredor de acesso em malha retangular (3x7) com ausência de Elementos Figurativos
Recife		**Corredor 1** **Acesso a escadaria, ao claustro e corredores** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico contendo Elementos Figurativos Simbólico-alegóricos (não identificados) e Zoovegetalistas
Penedo		**Corredor** **Acesso entre corredor da sacristia e escadarias** Teto de abóbada de arestas (cobertura entrepisos) em elementos individualizados do corredor de acesso em alvenaria talhada contendo Elementos Figurativos Zoovegetalistas
Salvador		**Corredor 7** **Acesso entre escadaria, claustro e celas** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do corredor de acesso em malha quadrangular (3x4) com ausência de Elementos Figurativos

Fonte: Elaboração nossa.

Destaquemos a pouca agregação de elementos figurativos, onde se destaca a natureza plástica apenas no desenho em caixotões dos Conventos de Olinda e de Salvador, recobertos com verniz e tinta branca, respectivamente. Outro caso é o elemento vegetalista esquemático talhado na pedra arenítica do corredor de acesso da escadaria do Convento de Penedo, cuja linguagem plástica adquire complexidade pela sua morfologia de abóbada de arestas e por ser o único exemplar em alvenaria. O último exemplo está no Convento do Recife, é o mais alarmante pelas condições em que se encontra. O forro seria o mais prolixo em iconografia dos quatro exemplos, se não fosse completamente recoberto de tinta óleo cinza. Sabemos que há pinturas abaixo da tinta, pois existem diversos pontos onde o pigmento original oxidou a atual e fez revelar o que tentaram encobrir. Parece que a obra de arte conseguiu manifestar sozinha sua revolta diante da ofensa de ser recoberta e decidiu gritar a sua existência

corroendo a tinta que recobre sua superfície. É difícil prever as motivações que levaram a decisão de apagar a obra, mas é evidente a importância de políticas de preservação e de valorização do patrimônio material artístico-histórico.

Figura 82 – Pormenor de oxidação da pintura original na atual do teto do corredor do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

No que tange às bibliotecas, localizamos quatro exemplares que possuem teto com elementos artístico-iconográfico. Dois estão situados no Convento de Olinda, enquanto os Conventos do Recife e de Salvador possuem apenas um. Os dois exemplares do primeiro edifício se distinguem pela linguagem adotada. A biblioteca do primeiro piso apresenta alguns medalhões iconográficos, já a do segundo piso possui um completo modelo de pintura em quadratura com a representação da Imaculada Conceição ao centro. A biblioteca do Convento recifense apresenta uma abordagem própria de medalhão iconográfico completamente envolto por elementos zoovegetalistas com inscrições ao centro. O exemplo soteropolitano, por sua vez, apresenta um teto em caixotões único pela sua distribuição losangular, como será melhor abordado adiante. Os demais conventos possuem espaços dedicados a recolha, reserva e conservação de livros, função essencial de uma biblioteca, mas não foram agregados elementos artísticos substanciais, principalmente no que concerne aos forros dos recintos. A decisão por esses recintos está relacionada às necessidades didático-pedagógicas, afinal, em Olinda foi estabelecida a primeira

atividade de formação educacional aos Frades Menores e, posteriormente, Salvador também passou a atender às demandas de formação do noviciado.

As Salas do Capítulo estão ligadas as atividades políticas, administrativas e regulamentadoras dos edifícios e da própria Custódia/Província. Foram espaços de reunião dos membros gestores da Ordem para tomadas de decisões essenciais, como a eleição dos próximos custódios e provinciais, julgamento de delitos entre os frades ou mesmo direcionar os gastos de cada convento. Ou seja, os seus frequentadores compõem a cúpula dos religiosos de maior prestígio dentro do núcleo social franciscano. Com tamanha importância para a manutenção da Ordem, as obras de arte ali encontradas acompanham o processo de meditação e reflexão dos referidos gestores, o que significa o devido preparo para receber a mensagem daquelas obras – momento que se conecta com a função das bibliotecas como espaços de formação intelectual. No contexto nordestino, temos as Salas do Capítulo dos Conventos de Igarassu, de Olinda, de Salvador e de Cairu. Destaquemos que o caso olindense é um dos poucos espaços que sobreviveram aos ataques e incêndios causados pelos holandeses, mas seu teto está enquadrado no século XVIII. Em Igarassu, encontramos a única representação de Nossa Senhora da Penha e, em Salvador, temos o maior quantitativo de figuras sacras de Santas Mártires.

Figura 83– Sala do Capítulo do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

As demais dependências do conjunto franciscano no Nordeste não computam mais do que duas salas ao todo. Em Olinda encontramos uma sala destinada às atividades educacionais, a “Sala dos Filósofos”, e, em Penedo, para fins de recepção e socialização. O teto da primeira sala está repleto de iconografias de filósofos e teólogos franciscanos da Escolástica distribuídos em caixotões retangulares ao longo do forro, já o teto da sala de recepção é preenchido pela pintura de quadratura de vasos e florões onde pássaros pousam.

6.2.3 Os espaços da Ordem Terceira

Partindo para a Ordem Terceira, dos conventos que possuem dependências dos terceiros, em Recife e em Salvador os Terceiros se desenvolveram a tal ponto que existem oito tetos no primeiro e nove no segundo edifício. Em Olinda estão preservados quatro exemplares, enquanto que nos Conventos de João Pessoa, de São Cristóvão e de Penedo apresentam apenas dois tetos cada. Por fim, a ação do tempo foi danosa para o Convento de Marechal Deodoro que foi completamente destruído e o atual edifício restaurado não detém tetos em condição de estudo, enquanto as obras de construção das dependências do Convento de Cairu não chegaram a ser finalizadas.

Diferente da Ordem Primeira, os Terceiros optam por mais de uma estrutura construtiva dedicada as suas cerimônias litúrgicas. Tanto podemos encontrar modelos com apenas uma igreja ou uma capela, como podemos encontrar exemplos com as duas estruturas no seu complexo construtivo. Ressaltemos que existem capelas com ou sem capela-mor e, na sua ausência, foi adossado o altar e seu retábulo na parede ao fundo das capelas.

Tabela 19 – Tipologias de espaços cerimoniais nas dependências das Ordens Terceiras.

Convento com Ordem Terceira	Igreja	Capela com capela-mor	Capela sem capela-mor
João Pessoa	-	-	2
Igarassu	Não possui Ordem Terceira		
Olinda	-	1	1
Recife	1	-	1
Ipojuca	Não possui Ordem Terceira		
Sirinhaém	Não possui Ordem Terceira		

Marechal Deodoro	1	-	-
Penedo	-	1	-
São Cristóvão	-	1	-
São Francisco do Conde	-	-	?
Salvador	1	-	1
São Francisco de Paraguaçu	Não possui Ordem Terceira		
Cairu	Não possui Ordem Terceira		

Fonte: Elaboração nossa.

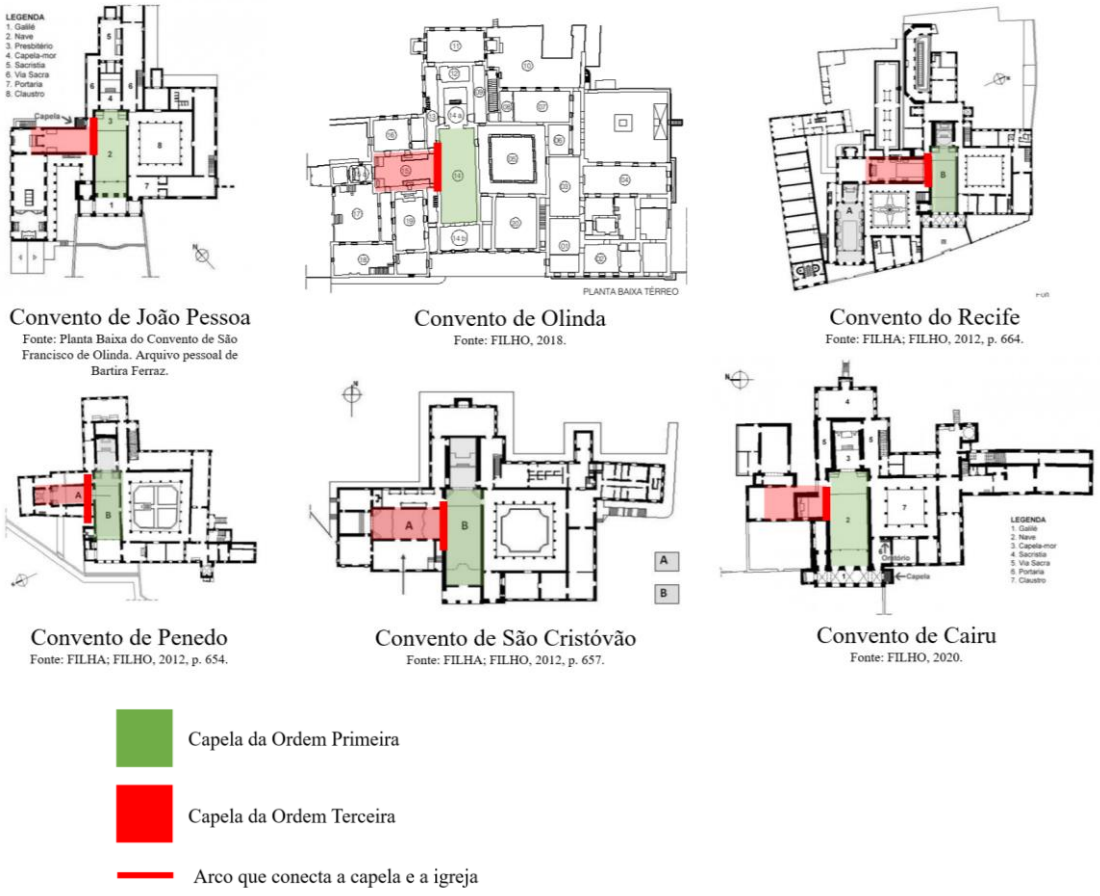
O padrão estabelecido nos conventos franciscanos consiste na conexão direta entre a Ordem Primeira e a Ordem Terceira através de um arco que abre na parede lateral do Evangelho das igrejas e dá acesso as capelas dos Terceiros.

Figura 84 – Arco que conecta a igreja do Convento de João Pessoa com a capela da Ordem Terceira.

Fonte: Fotografia nossa.

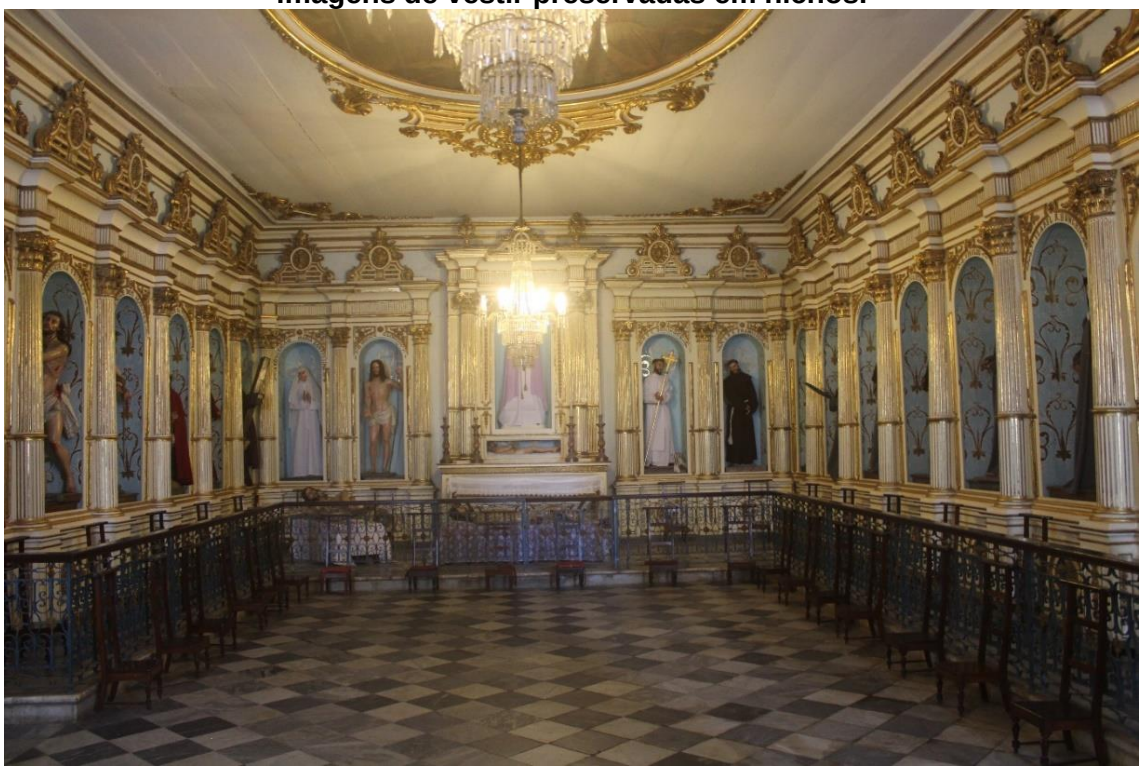
Os casos de conexão via arco ocorrem em João Pessoa, em Olinda, em Recife, em São Cristóvão e em Penedo – observando a planta do Convento de Cairu, a capela inacabada também seria inserida no mesmo lado da igreja.

Figura 85– Conventos franciscanos com conexão entre a igreja da Ordem Primeira e a capela da Ordem Terceira.



Em Olinda e João Pessoa ainda se ressalta a existência de outra capela dedicada à atividade dos noviços, recebendo o nome de “Capela dos Noviços”, e em Recife, em Salvador, em Marechal Deodoro foi acrescentada uma igreja, com nave e capela-mor forradas com representações iconográficas, como reflexo da popularidade e crescimento dos Terceiros na região. Ainda em Salvador, destacamos a existência de outra capela, desconectada da Ordem Primeira, onde estão armazenadas 28 imagens de vestir para uso móvel (romarias e procissões).

Figura 86 – Capela dos Noviços da Ordem Terceira do Convento de Salvador com imagens de vestir preservadas em nichos.



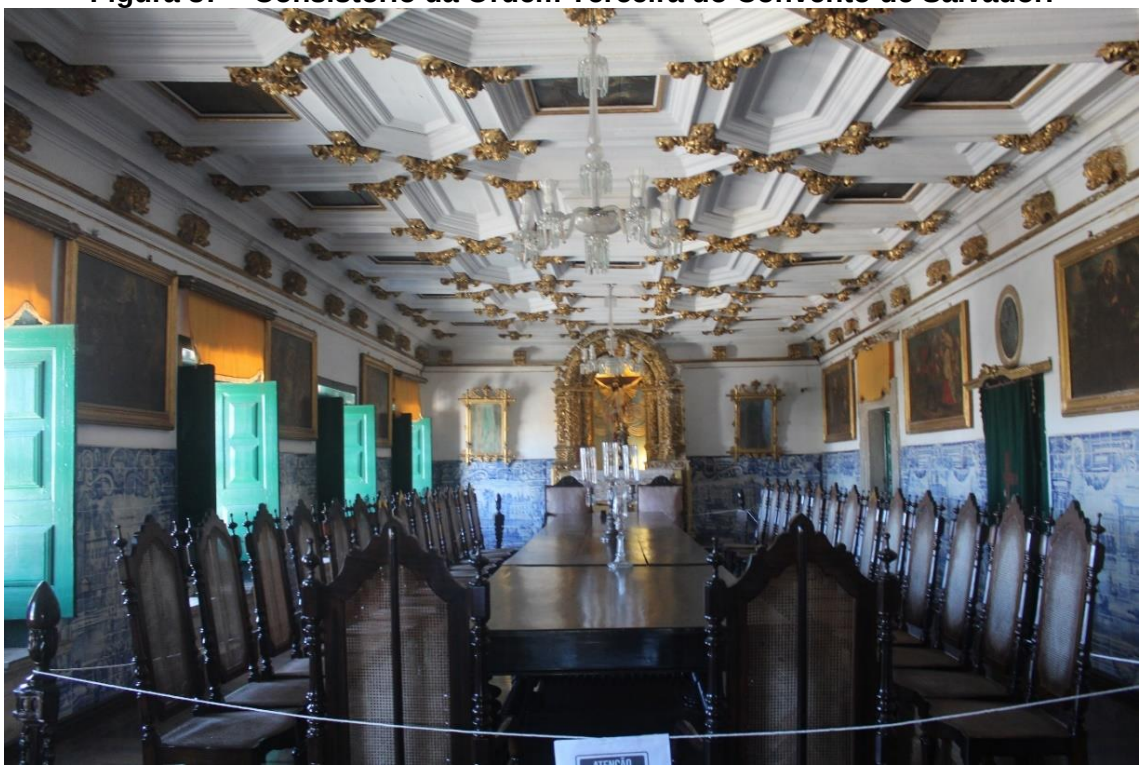
Fonte: Fotografia nossa.

O Convento de São Francisco do Conde destoa dos demais exemplos até aqui apresentados, pois as dependências da Ordem Terceira não se encontram no lado do Evangelho, mas sim no da Epístola. Reafirmamos que, por questões de segurança, não foi possível acessar o teto desta última capela.

Outro espaço que contribui para a leitura das atividades cerimoniais é a da sacristia, sendo três os exemplares aqui catalogados. A primeira atende a capela de São Roque e a dos Noviços do Convento de Olinda, a segunda conecta a Capela Dourada e a Igreja dos Terceiros do Convento do Recife e a última exclusivamente assessora a igreja dos Terceiros do Convento de Salvador. Como já foi abordado anteriormente, quando tratamos das sacristias da Ordem Primeira, aqui a sua funcionalidade se repete, é o local de preparo do sacerdote para os rituais que ocorrem tanto nas capelas quanto nas igrejas. Afinal, o princípio da Ordem Terceira é ser uma vertente franciscana onde a devoção e a espiritualidade se manifestam sem os seus membros, de origem civil, se comprometerem com a Regra de São Francisco e se ordenem frades e freiras. Os Terceiros são leigos e civis que, em sua essência, desejam seguir os valores e preceitos franciscanos, mesmo que isso se deturpe em

razão de interesses individuais que viram nas confrarias e irmandades a oportunidade de acumular prestígio social e criar vínculos político-econômicos. Tais condições também se refletem nos demais espaços, principalmente no que tange ao consistório, recintos dedicados às reuniões administrativas e que, no contexto franciscano nordestino, apresentam dois exemplares: um no Convento do Recife e outro no de Salvador. Este último recebeu o apelido de “Sala da Mesa” por conta da longa mesa de reuniões que se estende no centro desse espaço e exibe múltiplas linguagens plásticas para enaltecer a sua irmandade. Nas paredes, azulejos exibem cortejos religiosos ocorridos em Lisboa pré-terremoto de 1755, enquanto o teto possui painéis em caixotões enaltecendo os Santos e Beatos Terciários franciscanos, temática que se prolonga pela sua antessala.

Figura 87 – Consistório da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

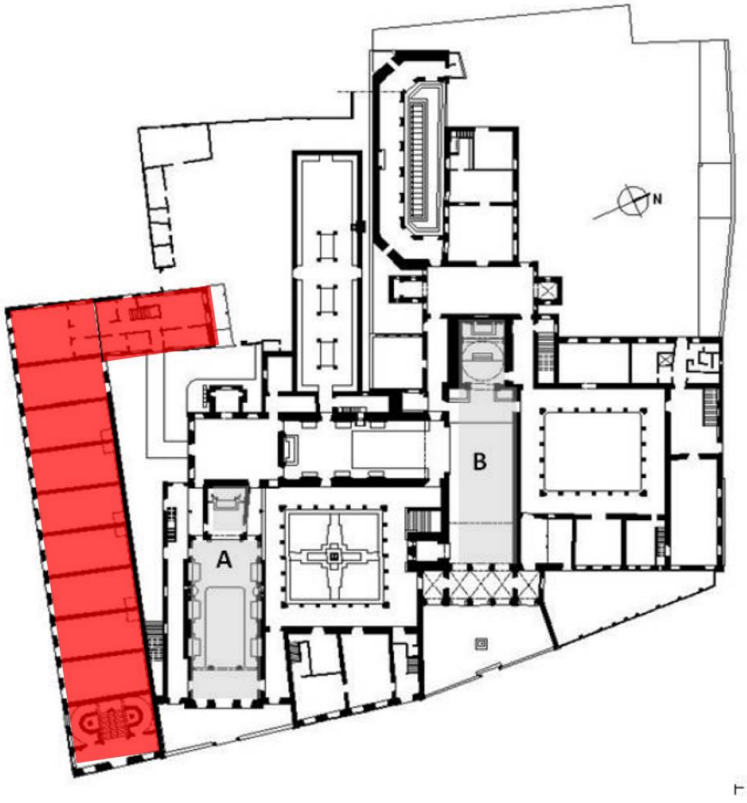


Fonte: Fotografia nossa.

Encerrando a catalogação distributiva dos espaços pelas dependências do conjunto conventual terciário franciscano no Nordeste, ainda temos corredores de acesso, em grande parte pertencentes ao Convento do Recife. O arquiteto e urbanista André Martins desenvolveu o projeto “Acesse Igrejas”, focando seus esforços em fazer um levantamento histórico e visual das 15 igrejas que compõem o patrimônio do Centro Histórico do Recife. Dentre os edifícios está o Convento Franciscano da

cidade, abordando tanto a construção do conjunto edificado da Ordem Primeira quanto da Terceira. André Martins informa que, no século XVIII, o edifício foi ampliado para a construção de um hospital, iniciado em 1723, e ainda passava por processos de reforma na década de 1860, com a colocação de iluminação de gás carbônico.

Figura 88 – Indicação do setor da enfermaria dos Terceiros do Convento do Recife.



Fonte: Moura Filha; Cavalcanti Filho, 2012, p. 664 (destaque nosso).

O complexo possui em seu piso térreo salas para aluguel e, no primeiro piso, espaços dedicados às atividades hospitalares. O setor médico parte de uma portaria estreita que importa linguagens arquitetônicas neoclássicas, apesar de ser possível estabelecer uma relação forte com o traçado italiano renascentista pela disposição dos volumes e dos emolduramentos das formas. A sua escadaria segue bifurcada tanto para a direita quanto para a esquerda e, no patamar intermediário, onde a escadaria se divide, uma pintura projeta um corredor fingido em perspectiva. Ao alcançar o topo da escadaria, encontramos uma antessala que foi convertida em capela devido ao altar dedicado a cena de São Francisco no Monte Alverne recebendo os estigmas do Cristo Seráfico. O próximo recinto é a enfermaria, estruturada num

extenso corredor repartido em leitos. Todo o referido conjunto, além de alguns corredores de acesso lateral, recebe forros em estuque com medalhões iconográficos, como será abordado mais adiante.

6.3 A materialidade dos tetos

Analisar o conjunto dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste não é possível sem antes apontar os aspectos de sua materialidade. A ênfase neste capítulo é abordar os diversos materiais e estruturas, previamente apresentados no estudo sobre tetos em geral e agora analisadas no enquadramento conventual nordestino. Ao catalogar cada teto, o resultado na identificação da estrutura resultou numa ampla variedade de morfologias ajustadas às matérias-primas obtidas no contexto colonial para receber as variadas e complexas linguagens plásticas que recobrem os forros. Ressaltemos que apenas o teto da possível capela da Ordem Terceira do Convento de São Francisco do Conde[77] não será agregado à análise do conjunto pelas circunstâncias de inacessibilidade previamente referidos. Para não ser ignorado em sua totalidade, será aqui classificado como “não identificado” na elaboração das tabelas (no corpo do texto e em anexo).

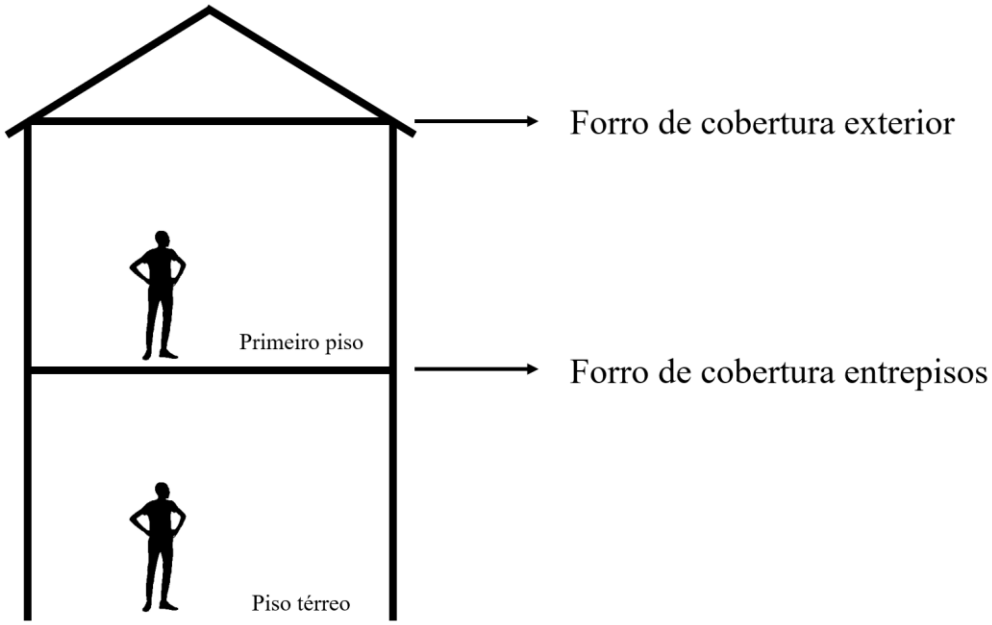
6.3.1 Morfologias das estruturas

A análise morfológica dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste permitiu constatar o domínio sobre diversos métodos construtivos adotados pelos Frades Menores nos seus edifícios brasileiros. Tal amplitude advém da capacidade dos artífices em pensar e executar os projetos construtivos tendo em atenção a melhor formatação para cada espaço, garantindo a segurança, a firmeza e a integridade da sua cobertura. São estruturas que resistem ao tempo, garantindo a proteção daqueles e daquilo que se encontra nos recintos contra as intempéries, mas o argumento profilático de proteção climática nem sempre se aplica a todos os forros, pois alguns estão inseridos nas armações interiores. Dos 106 tetos artístico-iconográficos, 56

[77]Como referido anteriormente, a capela encontra-se no primeiro piso das dependências da Ordem Terceira do Convento de São Francisco do Conde e está em más condições de acesso, com risco de desmoronamento do piso. Nessas condições, não foi possível confirmar a natureza de seu teto, mas é provável que seja outro teto em madeira com pintura de quadratura semelhante ao exemplar da nave da igreja da Ordem Primeira.

foram identificados como sendo parte do entrepiso, ou seja, o teto se configura num suporte que divide dois espaços internos (acima e abaixo). Quanto aos forros anexados a cobertura exterior, contabilizamos 45 exemplares, e os tetos que não puderam ser inseridos na catalogação foram apenas 3[78].

Figura 89 – Esquema de corte de edifício indicando a localização do forro exterior e entrepiso.



Fonte: Elaboração nossa.

O resultado é que os setores dos conventos que mais recebem tetos no entrepiso são os dedicados a vida conventual de reclusão e administração dos frades menores, enquanto os locais onde a cobertura exterior se adequa mais é nos espaços com maior amplitude e altura para alcançar o limite exterior do edifício. Os exemplos mais concisos – e esperados – estão nos conjuntos das igrejas, com destaque a todas as naves, as capelas-mor e os transeptos, cujo pé-direito compreende a altura de dois pisos (térreo e o primeiro) e se encerram no suporte onde as coberturas se iniciam. Os demais recintos estão submetidos às decisões e necessidades de atribuição de funções e distribuição no conjunto, como capelas, bibliotecas, corredores ou escadarias. O caso mais específico é o das edículas, inseridas como extensões das

[78]Tábuas que se supõe serem oriundas do claustro do Convento de João Pessoa, da capela-mor do Convento de Sirinhaém e o forro do que pode ser a capela da Ordem Terceira do Convento de São Francisco do Conde.

sacristias (locais de cobertura entrepisos) e são estreitos demais para suas estruturas acomodarem a construção de outros espaços acima.

Tabela 20 – Quantidade de espaços com cobertura entrepisos e exterior.

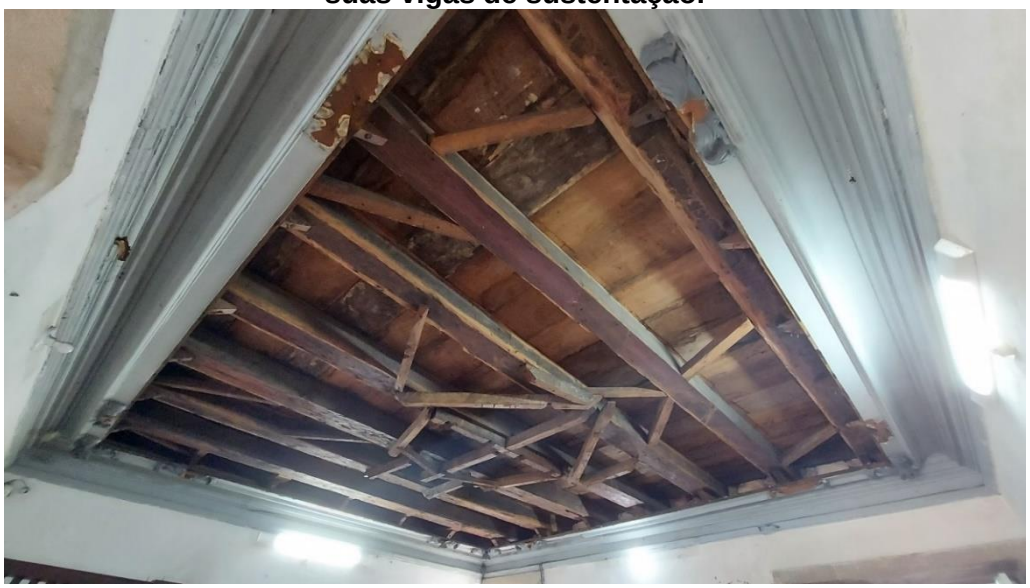
Localidade	Entrepisos	Exterior	Não identificados
Nártex/Galilé	05	-	-
Abaixo do coro	10	-	-
Nave	-	16	-
Transepto	-	02	-
Capela-mor	-	13	01
Sacristia	10	-	-
Edícula	-	02	-
Capela	05	04	01
Portaria	05	-	-
Corredor	12	04	-
Claustro	-	-	01
Escadaria	01	01	-
Sala do Capítulo	04	-	-
Salão	02	02	-
Refeitório	01	-	-
Biblioteca	01	03	-
Total	56	45	03
	106		

Fonte: Elaboração nossa.

Quanto aos setores dos conventos cuja cobertura é entrepisos, o resultado é a maior concentração de recintos dedicado à vida cotidiana dos frades, como portarias, corredores, refeitórios e salas; para fins educacionais e administrativos, como Salas do Capítulos e bibliotecas; ou para atividades litúrgicas que não exigem grandes dimensões espaciais, como galilés, abaixo do coro e sacristias. O fator de localização no térreo para grande parte dos exemplares entrepiso, e muitas vezes conectados diretamente ao claustro, enfatizam como funcionava a vida comum e o prestígio desses recintos para o dia-a-dia dos frades. O claustro se consolida como eixo centralizador por onde se expande as atividades diárias, deixando para os primeiros pisos a reclusão dos religiosos em suas celas – desprovidas de tetos artístico-iconográficos. Apenas as bibliotecas demonstram maior coerência em se distanciarem do fluxo social dos claustros, sendo colocadas nos pisos superiores onde a vantagem do isolamento favorece a concentração nos estudos dos frades.

O aspecto morfológico da estrutura, seja exterior ou entrepiso, conduz a atenção para o cuidado com o suporte aonde o forro será inserido, sendo um ponto essencial por onde se faz o entendimento arquitetônico do que é possível elaborar no recinto. Não é possível pensar no teto sem antes entender a engenharia que há por trás das estruturas, pois é impensável projetar um teto sem levar em consideração as possibilidades e limitações do recinto, de suas paredes e dos materiais. Podemos observar como são conduzidas as estruturações desses tetos com base em obras de restauro, como ocorreu no teto da portaria do Convento do Recife, onde pudemos observar que o forro foi fixado nas oito vigas de madeira sólida, que também serve de apoio para as demais tábuas que servem como piso do andar de cima. O baixo pé-direito dificulta a inserção de grandes volumetrias, mas ainda assim os caixotões avançam em relação às traves. Para melhor entender essa questão de suporte, façamos uso da correlação com a morfologia dos forros e como eles se conectam com suas estruturas.

Figura 90 – Teto da portaria do Convento do Recife removido para restauro e expondo suas vigas de sustentação.



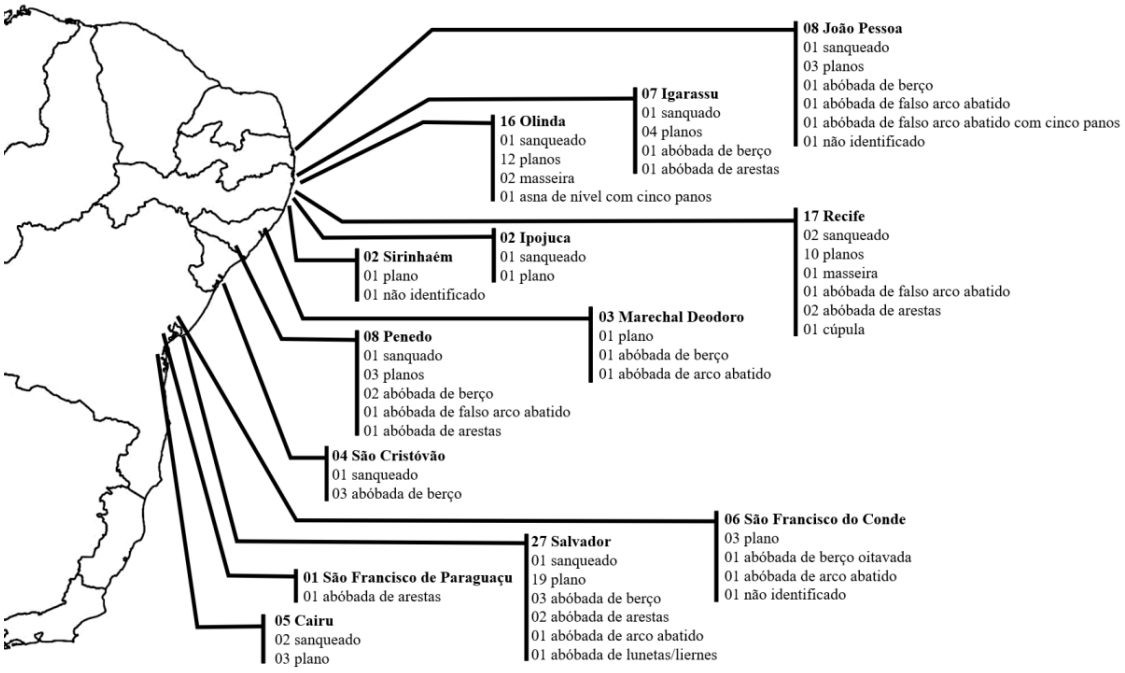
Fonte: Fotografia nossa.

6.3.2 Morfologia dos forros

Seja em coberturas exteriores ou entrepisos, os forros dos 106 espaços dos Conventos Franciscanos do Nordeste exemplificam a complexidade no pensar o espaço edificado por parte dos frades e seus artífices, que resulta numa pluralidade

na possibilidade de escolha e execução das obras. Tratam-se de tetos pensados para assumir funções, serem vistos adequadamente de acordo com o pé-direito, adaptando-se aos interesses e gostos de uma elite religiosa, cujas intencionalidades são evidentes: garantir o decoro canônico, promover a teologia, conectar à mística cerimonial eucarística e transmitir mensagens pias e valores cristológicos, marianos e franciscanos. O maior percentual de tipologias morfológicas encontradas num único edifício está nos Conventos de João Pessoa, do Recife e de Salvador, cada um contendo seis modelos diferentes. Penedo é o único com cinco modelos, enquanto os de Igarassu, de Olinda e de São Francisco do Conde concentram quatro variedades. Já o Convento de Marechal Deodoro é o único com três tipologias; em Ipojuca, em Sirinhaém, em São Cristóvão e em Cairu apresentam duas formatações de forro. Quanto ao Convento de São Francisco de Paraguaçu é limitado a apenas um teto em abóbada de arestas, pois a maioria dos tetos foi destruído, sendo as estruturas ainda existentes o indicativo da provável variação de ao menos mais dois tipos (sanqueado e em abóbada de berço).

Figura 91 – Distribuição por convento das tipologias morfológicas de teto dos Conventos Franciscanos do Nordeste.



Fonte: Elaboração nossa.

Não é de se estranhar que 59 desses exemplares sejam planos, pois são de fácil confecção e observação. Afinal, a estruturação plana exige dos profissionais a

distribuição de vigas horizontais e paralelas apoiadas sobre as paredes por onde seriam fixados as tábuas e os entalhes. Não há necessidade de levar em consideração a angulação das estruturas, a curvatura dos forros, a confecção personalizada das traves, os encaixes e o modo como as informações visuais serão ali apresentadas sem haver algum nível de prejuízo na sua compreensão. A realidade é que, em casos onde há representações figurativas, quadraturas e caixotões, é essencial pensar a composição, e isso inclui a distribuição dos elementos pintados ou talhados para garantir a leitura e interpretação corretas. Em última análise, forros planos se assemelham a telas em branco horizontalizadas e direcionadas para o público abaixo.

Dos 59 tetos planos encontrados nos conventos franciscanos nordestinos, o Convento de Salvador é o que possui a maior quantidade, com 19 exemplares, seguido de Olinda com 12 e Recife com 10. Os demais edifícios não alcançam mais do que 4 tetos planos. Já o quantitativo de cada edifício confirma que a maioria dos forros planos são os dos Conventos de Olinda e de São Cristóvão, compondo 75% da totalidade, enquanto que os Conventos de São Francisco do Conde e de São Francisco de Paraguaçu possuem os índices mais baixos, com 100% de tetos não-planos.

Tabela 21 – Proporção de tetos planos e não-planos por Convento Franciscano do Nordeste.

Convento	Total	Tetos planos		Demais tetos	
João Pessoa	08	03	37,5%	05	62,5%
Igarassu	07	04	57,14%	03	42,86%
2Olinda	16	12	75%	04	25%
Recife	17	10	58,82%	07	41,18%
Ipojuca	02	01	50%	01	50%
Sirinhaém	02	01	50%	01	50%
Marechal Deodoro	03	01	33,33%	02	66,67%
Penedo	08	03	37,5%	05	62,5%
São Cristóvão	04	03	75%	01	25%
São Francisco do Conde	06	00	0%	06	100%
Salvador	27	19	70,37%	08	29,62%
São Francisco de Paraguaçu	01	00	0%	01	100%
Cairu	05	03	60%	02	40%

Fonte: Elaboração nossa.

Os demais tetos foram pensados segundo diversos referenciais técnicos e estéticos: doze exemplares tem o traço sanqueado; onze possuem abóbada de berço; sete são em abóbada de arestas; existem três exemplares em masseira, em abóbada de arco abatido e em abóbada de falso arco abatido, sendo outros três que não puderam ser identificados – seja por restar apenas algumas tábuas ou por não ser possível acessar os locais. Alguns modelos foram encontrados apenas uma vez dentro de todo o conjunto edificado, sendo eles um exemplo de cúpula, de abóbada de falso arco abatido com cinco panos, de abóbada de berço com extremidade sextavada, de abóbada de liernes/lunetas e de asna de nível com cinco panos.

Tabela 22 – Quantitativo geral das morfologias de tetos dos Convento Franciscanos do Nordeste.

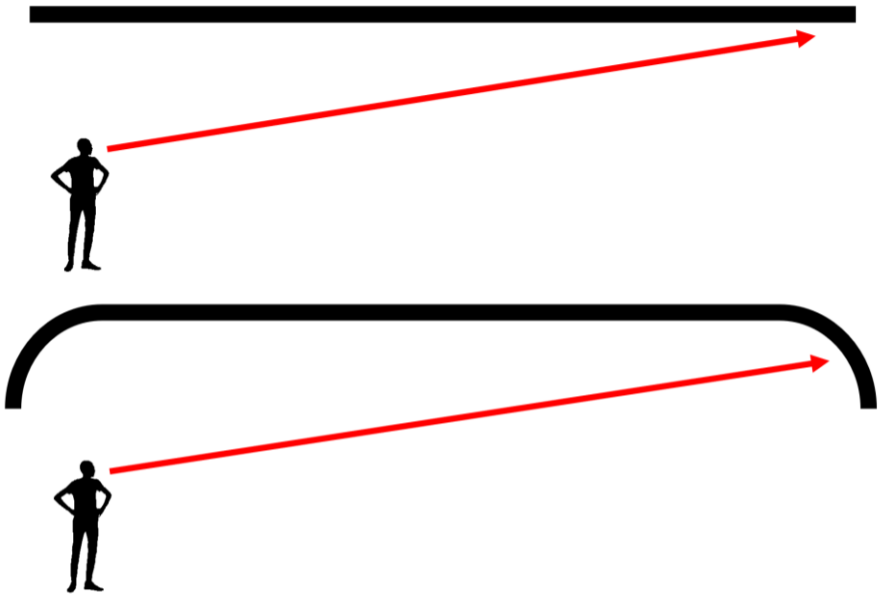
Material	Quantidade total
Cúpula	01
Abóbada de falso arco abatido com cinco panos	01
Abóbada de berço com extremidade sextavada	01
Abóbada de lunetas/liernes	01
Asna de nível com cinco panos	01
Masseira	03
Abóbada de falso arco abatido	03
Não identificado	03
Abóbada de arco abatido	03
Abóbada de arestas	07
Abóbada de berço	11
Sanqueado	12
Plano	59
Total	106

Fonte: Elaboração nossa.

Dentre os tetos não-planos, se destaca a predominância dos tetos sanqueados que dominam quase a totalidade das naves das igrejas de cada convento, sendo a única exceção o de masseira da igreja da Ordem Primeira e da Capela dos Noviços da Ordem Terceira do Convento de Olinda. A escolha pelo sanqueamento, que gera curvaturas próximas ao apoio do forro na parede para então iniciar a zona plana na

área central do teto, contribuem para o programa pictórico dessa tipologia de espaço. A amplitude das naves prejudica a observação de pontos mais distantes, enquanto que o sanqueamento soluciona esse impasse ao favorecer a visão do público que pode captar melhor as representações mais distantes em virtude da inclinação dos pontos extremos do teto.

Figura 92 –Diferença de captação visual de um teto plano e de um teto sanqueado.



Fonte: Elaboração nossa.

Outro aspecto a levar em consideração é a integração com a lógica compositiva de parte dos modelos de tetos em quadratura, cujas angulações de tetos não-planos favorecem o efeito óptico de engano do olhar das pinturas de arquitetura fingida. Ou seja, torna as iconografias mais críveis, com suas varandas, terraços, arcos, abóbadas, balaustradas, pináculos, colunas e mísulas, anguladas verticalmente no mesmo sentido que encontrariam caso fossem estruturas arquitetônicas reais. A predileção pelo forro sanqueado e sua correlação com os programas iconográficos sugere que o modelo morfológico foi pensado já levando em consideração a integração entre forma e imagem. A concepção do que seria representado é relevante para a tipologia de forro e a pintura pode ser entendida como parte da formulação inicial dos tetos e suas estruturas. Nesse sentido se faz coerente que tetos em abóbada de berço ou com algum nível de rebaixamento tenham sofrido com o mesmo processo de planejamento e confecção, cuja motivação é o fazer-se visível, ajustar-se ao posicionamento ocular do público (religiosos e fiéis). Os tetos se angulam numa

tentativa de facilitar ao observador, principal destinatário das mensagens ali inseridas, captar as informações e garantir seu entendimento. Um exemplo a ser destacado é o da capela-mor do Convento de São Francisco do Conde, que possui um teto em abóbada de berço, mas foi inserida uma estrutura sextavada na sua extremidade posterior da capela. Não havia a necessidade de inserir outra quebra sextavada no contato com o arco cruzeiro, pois o foco deveria ser tornar mais visível aos fiéis o que se passa no ponto mais distante de seu olhar. Tal constatação reforça a destruição da pintura que provavelmente existiria nesse teto, hoje contendo apenas um medalhão ao centro, mas com marcas de repinte recobrindo a maior parte da superfície do forro.

Figura 93 – Capela-mor do Convento de São Francisco do Conde e seu forro em abóbada de berço com fundo sextavado.

Fonte: Fotografia nossa.

Outro aspecto a se levar em conta no que tange a nave e a capela-mor é que são recintos de fixação do público, ou seja, os transeuntes entram e se acomodam em seu interior e a mobilidade é limitada de acordo com as demandas da Liturgia.

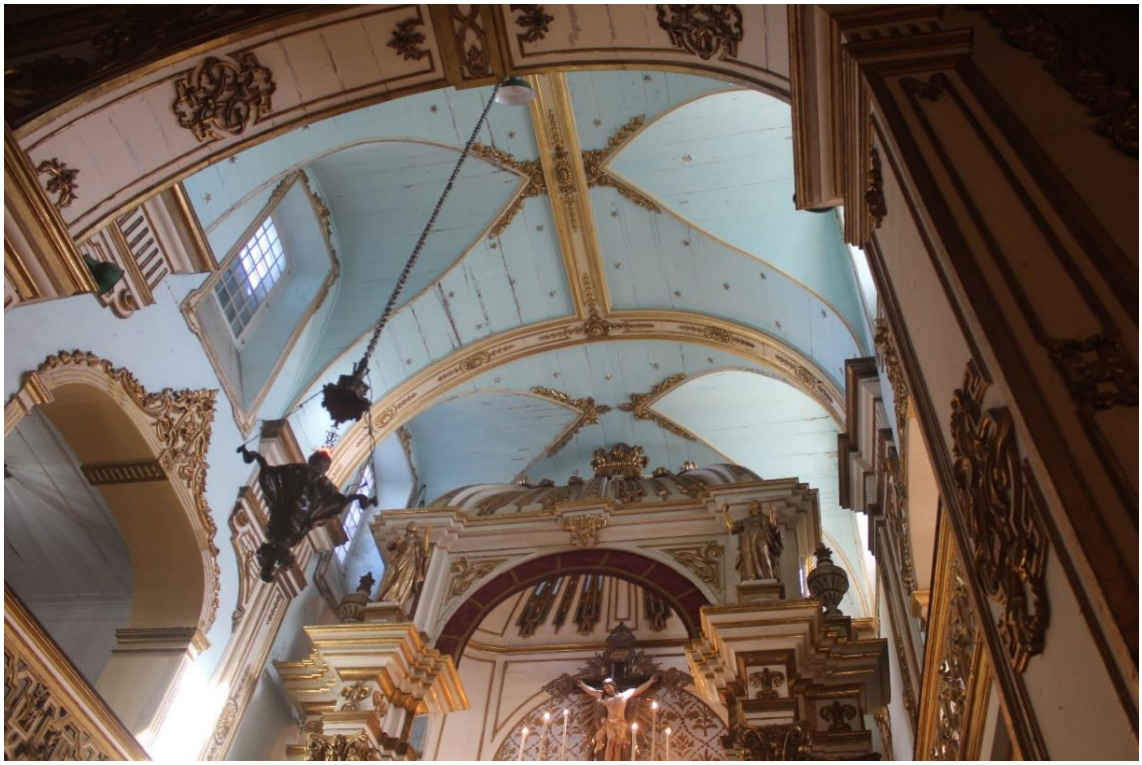
Corredores, salas, capelas, bibliotecas, sacristias, por outro lado, são recintos que permitem tetos planos pela maior facilidade de deslocamento interno, pois não é exigido a limitação de movimentação e os indivíduos podem observar livremente cada parte do forro. De acordo com a liberdade permitida em cada ambiente, pode-se perambular de um lado ao outro e se aproximar de cada detalhe dos forros sem que haja estranhamento ou prejudicando as atividades e funções daquele recinto – pelo contrário, é estimulado. Na capela-mor é necessário levar em consideração os limites pré-determinados pela função ritualística que lhes é imposta.

O caso da cúpula da capela-mor do Convento do Recife e da abóbada de lunetas da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador são específicos, pois não foi definida a elaboração de um programa iconográfico de natureza narrativa. Na primeira, encontramos um painel de azulejos com seu padrão de tapete de camélias, enquanto o segundo possui pormenores em talha dourada de elementos zoovegetalistas e geomorfológicos (céu azul com estrelas douradas). O uso da cúpula provavelmente estaria vinculado ao comportamento adotado já em Portugal de inserir azulejaria – com destaque aos padrões de camélias – como revestimento de segurança contra umidade combinado com a visualidade e dinamismo agregado à superfície que preenche a totalidade ou grande parte de um recinto, aspectos abordados mais adiante. Quanto a abóbada de liernes, as janelas deixam evidente a intencionalidade de sua construção: favorecer a iluminação. O modelo foi adotado em capelas-mor de outros edifícios soteropolitanos, como por exemplo na Igreja Ordem Terceira de São Domingos Gusmão – vizinha do convento franciscano – indicando uma tendência regional por essa tipologia de tetos. É evidente a existência de profissionais adequados para a execução dessas obras. Não é um teto de fácil confecção pelas reentrâncias, curvaturas e distribuição do vigamento. Tamanha complexidade também ressalta os altos custos em esmoladas fornecidas pela população local, interessada em investir em projetos mais ambiciosos com agregação de valor, refinamento e prestígio. Reforçamos que o forro faz parte do espólio das dependências da Ordem Terceira. A influência dos interesses dos encomendantes leva em consideração os comportamentos de exaltação de poderes civis na capital da Colônia lusa.

Figura 94 – Cabeceira da Igreja Ordem Terceira São Domingos Gusmão de Salvador (Bahia) com teto da capela-mor em abóbada de lunetas.

Fonte: Luz, Rogério P. D. Crônicas Macaenses. Igreja da Ordem Terceira de São Domingos de 1731, em Salvador, Bahia. 2020. Disponível em: https://cronicasmacaenses.com/2020/01/31/igreja-da-ordem-terceira-de-sao-domingos-de-1731-em-salvador-bahia/. Acesso em: 30 nov 2023.

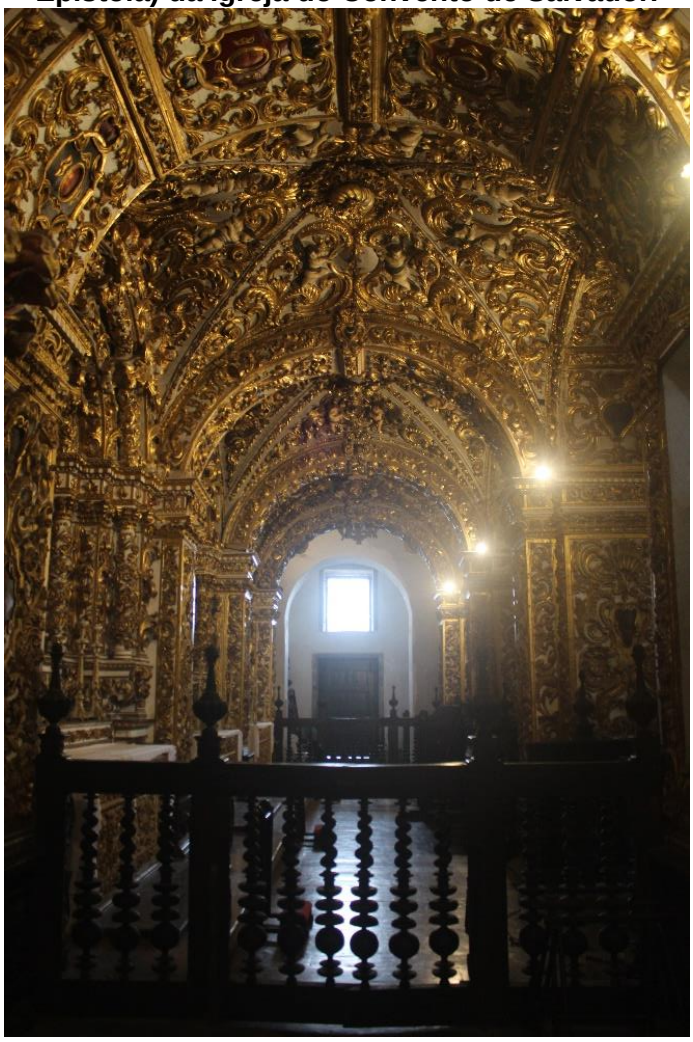
Figura 95 – Teto em abóbada de lunetas da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

A última modalidade de forro a ser observado são as abóbadas de arestas. Os casos nordestinos dos conventos franciscanos demonstram o maior interesse por acessar uma memória arquitetônica europeia. O interesse dos encomendantes sugere a importação da tradição europeia que influenciava o gosto local pela sua plasticidade. Afina, são capelas-mor, capelas laterais, galilé, corredor e edícula, cujas estruturas poderiam ser substituídas por outras tipologias de teto sem grandes prejuízos. Portanto, reflete, acima de tudo, uma técnica mais erudita e complexa de construção que deve ser tida em conta. No caso do teto das capelas intercomunicantes do Convento de Salvador, apresentam estruturas de madeira adaptadas à estrutura pré-existente. Tal decisão demonstra que a construção que está por baixo é em abóbada de arestas e o forro funciona como cobertura.

Figura 96 – Teto em abóbada de arestas da capela lateral intercomunicante (Lado da Epístola) da igreja do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

6.3.3 Matérias-primas

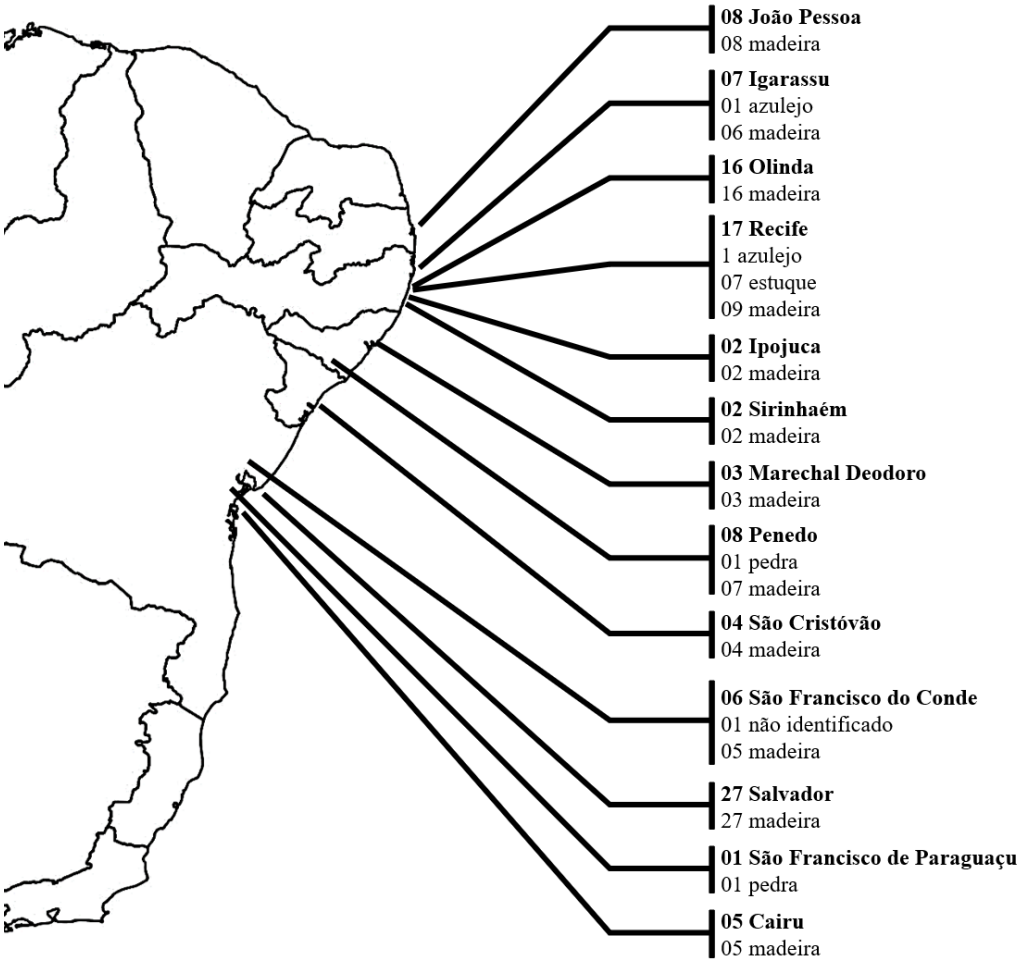
A materialidade dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste não pode deixar de levar em consideração as matérias-primas que alimentam o fazer artístico dessas estruturas. O uso e a escolha de certos materiais em detrimento de outros está intimamente interligado com a relação entre seres humanos e a natureza ao seu redor, como destaca Rômulo Feitosa Navarro (2006), desde os "primórdios, a história do Homem está interligada aos materiais. Essa ligação é uma soma de todos os materiais que inventamos ou descobrimos, manipulamos, usamos e abusamos" (Navarro, *apud* Prestes, 2017, p. 15). Seja para proteger ou atacar, para auxiliar, para sustentar ou mesmo para ostentar e construir elementos sócio-simbólicos, a vida humana não pode ser desvinculada dos processos históricos de uso, significação e ressignificação da materialidade que a envolve. Esse processo envolve mais do que pegar matérias orgânicas ou inorgânicas e dar uma função, está intimamente atrelado à necessidade, à estratégia e ao refinamento do seu uso. Fazer opção significa pensar e discernir a melhor decisão para aquilo que se deseja confeccionar, e isso exige conhecimento, experiência e destreza, mas também consciência do seu lugar no mundo e condições sócio-históricas para realizar proezas plásticas. Não é possível esperar de um indivíduo em 4.500 a.C. usar bandejas de prata quando ainda não se tinha o entendimento de que é possível fazê-lo, tanto quanto um pintor na Itália não poderia apagar seus desenhos com borracha antes que os europeus alcançassem as Américas e descobrissem as propriedades da Seringueira (*Hevea brasiliensis*). No âmbito construtivo é possível apontar metais, pedras, madeiras, argamassas e tantos outros recursos aplicados às mais diversificadas funções. Não se trata apenas de paredes de pedra, tetos com vigas de madeira ou telhados de barro queimado, são os ferros dos pregos, a cal da pintura, os mármores das escadarias, as tábuas das portas; além dos martelos, das serras, dos pincéis, das espátulas, das linhas e das cordas que também fazem parte do processo construtivo. Outra dimensão que não deve ser ignorada são os mobiliários, os utensílios e as artes aplicadas nas edificações que interferem na percepção sobre o espaço e dão significado de acordo com a vida prática e a carga simbólica do recinto. O ouro é um mero metal até que se torne um cálice e a ele seja atribuído o senso de nobreza e de sagrado, assim como o gesso é

apenas o pó de gipsita até que seja misturado com água e outras ligas para que se converta em revestimento de estuque com folhagens e floreios fingidos.

No conjunto dos Conventos Franciscanos do Nordeste, a madeira é a matéria-prima por excelência da composição de tetos durante o Período Colonial, mas não significa a totalidade. Dos 106 tetos, 94 são em madeira, enquanto os demais se distribuem entre 7 de estuque, 2 em alvenaria, outros 2 em alvenaria com revestimento em azulejaria e apenas 1 não identificado, mas que provavelmente seria madeira.

Tabela 23 - Distribuição dos materiais pelos treze conventos franciscanos do Nordeste

DISTRIBUIÇÃO NO MAPA DO NORDESTE



QUANTITATIVO GERAL

Material	Quantidade total
Não identificado	01
Pedra	02
Azulejo	02
Estuque	07

Madeira	94
Total	105

Fonte: Elaboração nossa.

Dentre os materiais de menor ocorrência nos Conventos Franciscanos do Nordeste está o uso das rochas, tanto aquelas encontradas na região como as importadas da Europa. Enquanto matéria prima na arquitetura, se expande aos diversos espaços e funções, sejam estruturais ou ornamentais. Dentre os exemplos, podemos destacar o calcário, a pedra de lioz, o mármore, a pedra-sabão, a gnaisse, o granito ou o arenito e essa

> significativa riqueza mineral do Brasil, com considerável variedade de tipos de rochas distribuídas em toda a extensão territorial, possibilitou a utilização da pedra pelos colonizadores à semelhança do que ocorria no continente europeu. Nas mais antigas e nobres edificações brasileiras, a pedra era aplicada nas alvenarias e na decoração das fachadas e interiores. Foi fundamental na consolidação das fortificações, no momento em que as muralhas, inicialmente em terra, foram reforçadas com espessas alvenaria de pedra (Almeida, 2000, p. 6).

Nos conventos franciscanos aqui analisados, foram identificadas nas fachadas, nas cercaduras de portas e janelas, nas arcadas (galilés, claustros e corredores), nas colunas e pilares, nas escadarias, nos lavabos, nas pias e também nos tetos. Por vezes, são parte dos frisos das paredes onde os tetos se apoiam, em outros casos está aplicado sobre a superfície de cantaria. Todos esses elementos estruturais e plásticos podem congregar mais de uma rocha no mesmo conjunto:

> No litoral sul do estado de Pernambuco, região rica em gnaisses, calcário e granito, observa-se em algumas construções o uso simultâneo dessas três pedras, cada uma delas aplicada conforme sua especificidade: o gnaisse e o granito nas alvenarias ordinárias, e o arenito nas ornamentações das fachadas, cunhais, cercaduras e cimalhas, como pode ser observado no Convento de Santo Antônio em Serinhaém/PE (Almeida, 2000, p. 6).

Nos Conventos Franciscanos do Nordeste encontramos apenas dois exemplares de tetos em cantaria sem agregação iconográfica de outros revestimentos[79]: um no Convento de Penedo e outro no Convento de São Francisco

[79]Aqui está entendido como os tetos em cantaria que, no máximo, foram caiadas de branco, mas que não lhes foi aplicado técnicas de revestimento que agregam novos sentidos plásticos para além do que foi realizado na própria pedra. Ou seja, alguns tetos de alvenaria receberam entalhes da própria pedra, mas não foi recoberto com outras técnicas construtivas que adicionem mais informações para além da pedra, o máximo que ocorre é o velamento da textura e cores naturais da pedra. Outros exemplares foram revestidos com azulejaria, que possui

do Paraguaçu. O primeiro caso se caracteriza num teto de abóbada de arestas feito em alvenaria com ornamentação em cantaria. A matéria-prima escolhida para a obra foi o calcário, de coloração amarelo terroso, rocha de origem sedimentar muito comum no Nordeste, com destaque para as extrações da Paraíba e em Sergipe (cf. Almeida, 2000, p. 7) – Estado vizinho ao de Alagoas, onde está localizado o edifício. O material é macio e permite realizar entalhes como é visto ao centro da abóbada do corredor do convento.

Figura 97 – Pormenor do ornamento do teto do corredor de acesso à escadaria do Convento de Penedo.

Fonte: Fotografia nossa.

Como observado na imagem, o entalhe estiliza o desenho de flor numa formatação quadrangular das folhagens, ajustando-se aos vincos do encontro das abóbadas de arestas, com pequenos vestígios de pintura nas pétalas. Esses resquícios pictóricos indicam a possibilidade de que todo o teto apresentasse elementos pintados e sofreu com posteriores intervenções, como a remoção da pintura original ou cobertura com cal. As escolhas do elemento vegetalista e do material empregado na obra acompanham o padrão adotado em todo o convento. Como pode ser observado, por exemplo, nos arcos de volta perfeita do claustro ou mesmo no arco abatido de acesso à escadaria que divide espaço com o teto aqui em questão. Ou seja, existe um projeto arquitetônico integrado e coeso, onde fica evidente que a cobertura do corredor da escadaria faz parte desse programa desde a gênese da construção do edifício. Quanto ao tema, a escolha pelo elemento vegetal

representações próprias e que modificam simbólico-iconografiamente o entendimento da mensagem transmitida no teto.

acompanha a linguagem adotada nas bases do corrimão da escada, com folhagens integradas com as formas arquitetônicas onde foram entalhados.

Figura 98 – Portal da escadaria do Convento de Penedo (Imagem constituída de duas fotos sobrepostas[80]).

Fonte: Fotografia nossa.

[80]Não foi possível obter uma fotografia que abarcasse a totalidade do arco por conta de sua altura em relação ao pequeno tamanho do corredor de acesso à escadaria, não permitindo o recuo necessário. No entanto, a imagem em questão corresponde a combinação de duas fotografias das partes superior e inferior do referido arco.

Figura 99 – Pormenor do claustro do Convento de Penedo com elementos ornamentais em cantaria de calcário.

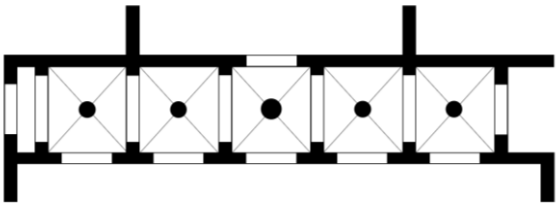
Fonte: Fotografia nossa.

O segundo teto em alvenaria com pormenores em cantaria foi o do Convento de São Francisco do Paraguaçu. Diferente do primeiro, que é formado por apenas uma abóbada de arestas, no convento baiano o teto é composto por cinco abóbadas de arestas distribuídas em sequência ao longo da galilé, acompanhando o ritmo da sua arcada. Todas as abóbadas se apoiam em pilares que dividem a composição com arcos torais, feitos também em cantaria, e recebem, ao centro da abóbada, entalhes em rocha. Diferente do exemplar de Penedo, aqui os elementos ornamentais são divididos em três modelos: os dois nas extremidades são flores cujos estames formam uma pinha cônica que avança em relação a superfície; os dois intermediários são flores achatadas e, na abóbada central, o brasão com as armas de Portugal. Destaquemos a dificuldade de confirmação do material, tendo em vista que toda a superfície foi caiada de branco, mas pelos pilares e portais da galilé, o indicativo é que sejam de calcário.

Figura 100 – Elementos do teto da galilé do Convento de Santo Antônio de São Francisco do Paraguaçu (Cachoeira).

a) Ornamentos em cantaria presentes no centro de cada abóbada de arestas.

b) Planta Baixa da galilé com círculos marcando a localização dos ornamentos.



c) Visão da galilé pela lateral esquerda e direita.

Fonte: Elaboração e fotografias nossas.

O que torna essa obra tão expressiva para nossa pesquisa é o fato de ser o único teto com elementos artístico-iconográficos de todo o convento. As demais coberturas perderam seus aparatos artísticos ao longo dos séculos, o que faz da rocha a forma mais evidente de persistência dessa memória quase completamente apagada nos forros. O único vestígio ainda possível de identificar são as estruturas em madeira

da nave e da capela-mor da igreja, ainda existentes, que indicam uma nave única recoberta com um teto sanqueado e uma capela-mor em abóbada de berço ambos de madeira.

Dentro da modalidade técnica referente ao uso de tetos em alvenaria encontramos dois exemplos cuja matéria-prima recebe a adição de azulejos recobrindo sua superfície. O primeiro na capela-mor do Convento do Recife e o segundo na edícula da sacristia do Convento de Igarassu. Por estar recoberto pelos painéis azulejares, não é possível visualizar os materiais empregados na estrutura de suporte (pedras, tijolos, argamassas), mas é inegável que o revestimento azulejar tem suas raízes na tradição ibérica, estabelecendo um dos maiores elos culturais da herança portuguesa no Brasil.

> De fato, o azulejo português foi um elo tão forte entre a Metrópole e a Colônia no século XVII e principalmente no século XVIII que, como diz este autor, nem todas as dificuldades decorrentes da distância, dos preços sempre altos porque acrescidos de caros fretes, de fornecedores nem sempre cumpridores dos prazos acertados impediram que aqui florescesse a decoração azulejar que tanto embelezou grande número de conventos, igrejas e capelas nesses dois séculos. A integração a nosso patrimônio cultural religioso foi de tal ordem que era como se não houvesse um oceano a separar as oficinas e os mestres azulejeiros de Lisboa e do Porto, no Hemisfério Norte, dos locais para os quais se destinavam, como no Recife e em Olinda, no Hemisfério Sul. [...] Tanto que a azulejaria portuguesa no Brasil pode mesmo ser analisado como um bem cultural comum aos dois países (Cavalcanti, 2006, p. 15).

Sylvia Cavalcanti, ao analisar a azulejaria pernambucana entre os séculos XVII e XVIII, destaca como os azulejos de origem portuguesa se tornaram marca latente na cultura nacional. Não é possível pensar o barroco brasileiro sem visualizar paredes revestidas de placas quadriculares na base das paredes de edifícios civis e religiosos no vibrante azul derivado do óxido de cobalto vitrificado. Talvez seja uma das heranças coloniais cuja beleza e admiração conseguiu romper com as feridas deixadas por séculos de conflitos, abusos de poder e memórias negativas sobre a ocupação portuguesa na América, pois qualquer um identifica de imediato como “azulejos portugueses” com respeito e orgulho desse elo que se fez e deixou boas marcas na tradição brasileira.

Importado da tradição muçulmana durante a ocupação da Península Ibérica, essas placas de cerâmica achatadas, pigmentadas e vitrificadas revestiram pisos,

paredes, tetos e objetos. A palavra azulejo é originária da sua característica formatação plana, sendo uma adaptação latina para

> *Az'lij*, *zulej*, *zelij*, *azzelij*, *al zuleiche*, *azuleich*, *al zullaucha*, *zallaja*, *zuleija*, *azzulujo*, *azuleijo*, *azulejo*. Conforme Cavalcanti (2006), nos relatos históricos todas essas formas são encontradas, mas não há concordância de como chegou à denominação final. E ainda há muita divergência quanto à terminologia, bem como quanto às diversas traduções: 'liso e escorregadio', 'úmido e liso', 'polido e brilhante', 'pedra lisa', 'pedra que brilha', 'pequena pedra polida' (Freitas, 2015, p. 25).

Sua origem se envolve nos mosaicos produzidos no Oriente Médio e expandido pelas culturas mediterrâneas, percorrendo o Norte da África, por onde as técnicas mudéjares adentraram o mundo ibérico, mais precisamente na Andaluzia. Nisa da Rocha, ao criar uma linha cronológica do uso de azulejos em Portugal, aponta que sua introdução no contexto português ocorreu no século XIII através da técnica de alicatado (pedaços de azulejos cortados para formar mosaicos) e se manteve até o desenvolvimento da corda-seca e, posteriormente, do azulejo de arestas no século XV. As duas técnicas são tentativas de solucionar o problema da fusão dos pigmentos durante o aquecimento das placas cruas nos fornos. A primeira consistia em aplicar óleo de linhaça misturada com manganês para servir de barreira entre os óxidos e a segunda utilizava concavidades escavadas no azulejo que eram preenchidos pelos pigmentos enquanto as arestas atuavam como barreira. Durante o governo de D. Manuel I, no início do século XVI, o monarca investiu nesse produto, importando exemplares de Sevilha em relevo com temáticas políticas essencialmente lusitanas, as esferas armilares. Também se desenvolve na Itália o gosto pelos azulejos que permitiu o surgimento da faiança, método que permitia pintar diretamente as placas de cerâmica sem o risco de as cores se misturarem. Os altos valores de produção dos azulejos e o gosto maneirista entre a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII permitiu originar padrões temáticos como os enxaquetados (composições geométricas), pontas de diamante (simulando a tridimensionalidade da joia) e os vegetalistas (flores e frutos). Essas representações permitiam serializar desenhos padronizados, resultando na cobertura de grandes áreas das paredes e dos tetos, conhecidos como "azulejos de tapete". Tais modelos são encontrados em diversos edifícios franciscanos, em cores azuis, amarelas e brancas. O padrão de camélias se estende ao longo da linha inferior de corredores e escadarias, como no Convento de

Olinda e do Recife. O segundo exemplo ainda é representativo pela popularização dos azulejos exclusivamente azuis, na última década do século XVII, influenciados pelas porcelanas chinesas, associando a sofisticação e qualidade (cf. ROCHA, 2015, p. 41). As demais cores (verde, amarelo, roxo) só retornaram na segunda metade do século XVIII, período marcado pela popularização da linguagem Rococó.

Figura 101 – Azulejos em padrão maçaroca no corredor do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 102 – Padrão de maçaroca. Século XVII.

Fonte: AZINFINITUM. Padrões e Molduras. Disponível em: https://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/ficha.aspx?id=1&ns=214000&lang=PO&c=padroesEMolduras&IPR=5132. Acesso em 23 mar 24.

O modelo acima está catalogado no AZinfinitum (Sistema de Referencia e Indexação de Azulejos) como padrão de maçaroca

> Inspirado num ornato comum da ornamentação persa, resultante da estilização de uma flor ou de um fruto (de uma magnoliácia), como defendia Santos Simões, ou com origem nos têxteis de origem turca, o padrão conhecido como maçaroca foi talvez o mais popular da produção nacional do século XVII (SIMÕES – *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Tomo I, p. 41; PAIS - Padrões (ainda) imprecisos (...), p. 144). Nesta "família" das maçarocas agrupam-se múltiplas variantes, todas testemunhando o exotismo a que o gosto da época foi permeável e que também é visível na cerâmica e outros objectos da mesma centúria (AZinfinitum, [S.d.]).

O segundo modelo também foi catalogado pelo AZinfinitum, mas apresenta um modelo

> Inspirado em motivos chineses, este padrão ficou conhecido como "camélia" e foi um dos mais comuns na azulejaria portuguesa do século XVII, sobretudo no terceiro quartel da centúria (1650-1670) (SIMÕES – *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Tomo I, p. 44). O motivo principal resulta da estilização de uma flor – peónia ou rosa –, que se abre em várias camadas de pétalas e cuja dimensão parece ser proporcional à passagem do tempo, uma vez que os exemplares mais próximos do final de Seiscentos ou já do início do século XVIII apresentam a "camélia" cada vez mais reduzida e envolta por uma profusão de folhagens (PAIS - Padrões (ainda) imprecisos (...), p. 144). (AZinfinitum, [S.d.]).

A diferença entre o encontrado no referido catálogo e o encontrado no Convento do Recife é que o primeiro apresenta pigmentos amarelos, azuis e brancos e o segundo apenas em azul e branco.

Figura 103 – Azulejos em padrão de camélia do corredor do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 104 – Padrão de camélia. Século XVII.

Fonte: AZINFINITUM. Padrões e Molduras. Disponível em: https://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/ficha.aspx?id=1949&ns=214000&lang=PO&c=padroesEMolduras&IPR=5132. Acesso em 23 mar 24.

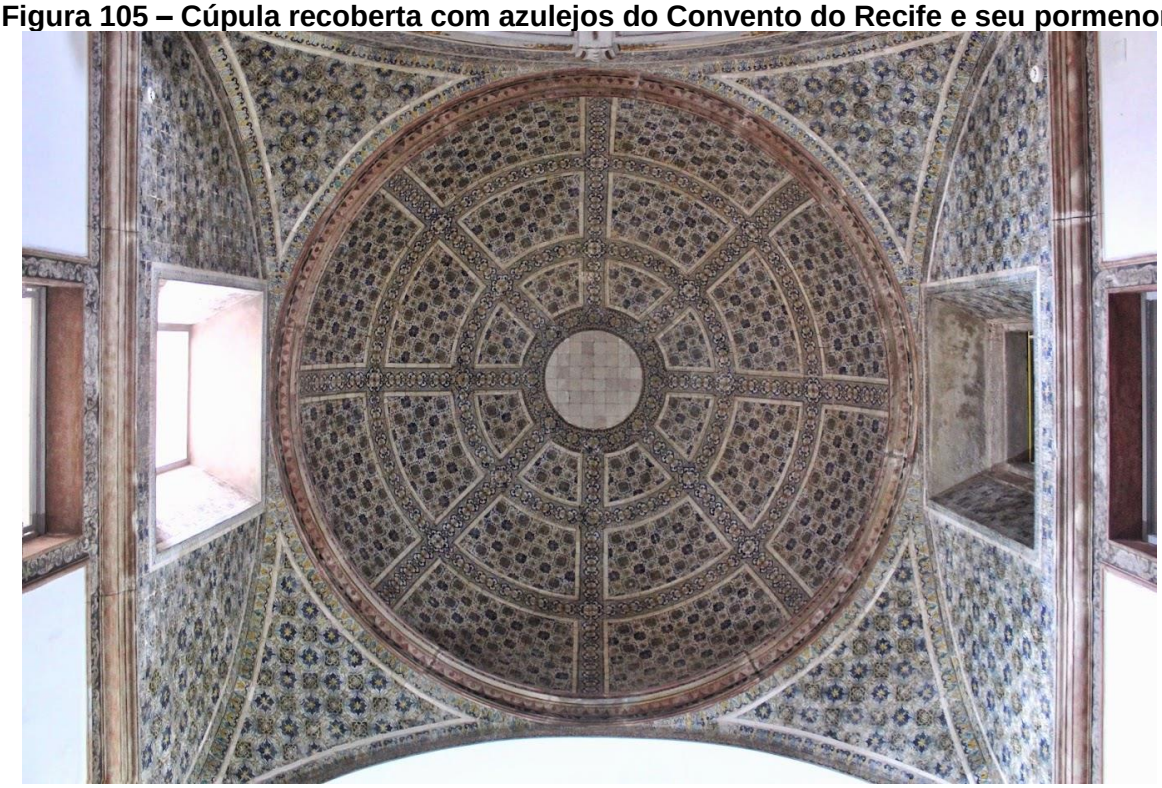
Segundo Nisa da Rocha, o “Padrão de Camélia” surge entre as décadas de 1640 e 1650, mantendo sua popularidade até 1675, e sua denominação deriva das camélias, flores de origem asiática pertencentes ao gênero *Camellia* e similares a rosas e peônias, cuja simbologia estava ligado a beleza, pureza e virgindade mariana

(cf. Rocha, 2015, p. 35-36). No contexto brasileiro, Anna Maria de Carvalho destaca que as temáticas mais comuns estavam

> vinculadas a cenas bíblicas e hagiográficas, sejam da época barroca dos Grandes Mestres (1700-1720) e das Grandes Oficinas Anônimas até meados do século XVIII, ou partir da criação da Fábrica Real de Cerâmica do Rato, em 1746, o que propiciou a produção em grande escala. Mais raras são as representações de cenas mitológicas, alegóricas e de caça (2008, p. 29).

O que não se aplica aos casos aqui em questão, pois os dois tetos com azulejaria possuem temática vegetalista. São duas coberturas em tapete que recobrem a cúpula da capela-mor do Convento do Recife e a abóbada de berço da edícula da sacristia do Convento de Igarassu, ambos em Pernambuco. O primeiro foi feito no século XVII, seguindo o referido padrão de Tapete de Camélia que foi aplicado não apenas na cúpula, como também nos tímpanos dos arcos e pendentes da cúpula que a sustentam. Augusto Telles destaca o fato de o referido forro ter permanecido encoberto por estuque até 1980, quando obras realizadas pelo IPHAN, sob a orientação de Ayrton Carvalho, removeram a argamassa e revelaram ao conjunto azulejar da cúpula (cf. Telles, 2008, p. 24).

Figura 105 – Cúpula recoberta com azulejos do Convento do Recife e seu pormenor.



Fonte: Fotografias nossas.

O mesmo padrão é encontrado em dois outros edifícios religiosos da Região Metropolitana do Recife, na cúpula da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, localizada no bairro do Recife, e nos painéis das paredes das salas do Colégio Jesuíta, também conhecido como Seminário de Olinda. Não se tem a autoria das obras, mas é possível evidenciar como certos motivos se repetiram e se popularizaram na região. Como destaca Sylvia Cavalcanti, a grande maioria das obras azulejares eram enviadas aos conventos e mosteiros das Ordens Religiosas, com destaque aos Franciscanos. Para os painéis de azulejos existirem nos edifícios religiosos brasileiros era necessário que a região fosse suficientemente rica e politicamente influente, para garantir o financiamento dessas, e preferencialmente que as cidades estivessem próximas ao mar. A questão reside na fragilidade das peças de azulejos e o deslocamento por terra exigia muito cuidado, o que encarecia seu preço quando comparado ao facilitador acesso dos portos marítimos. Quando edifícios de localidades distantes do litoral possuíam um exemplar era sinal de grande riqueza por parte dos religiosos ali residentes (cf. Cavalcanti, 2006, p. 17). Antes de abordar o exemplo seguinte, é necessário destacar as faixas que percorrem as duas cúpulas,

se assemelhando às traves de sustentação do teto, o que, no caso do Convento franciscano do Recife, justificou a classificação do forro como teto em caixotões.

Figura 106 – Cúpula da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (Recife).

Fonte: WIKIMAPIA. Disponível em: http://wikimapia.org/850081/pt/Igreja-de-Nossa-Senhora-do-Pilar-1680. Acesso em: 02 abr 2022.

Figura 107 – Painéis azulejares do Seminário de Olinda.

Fonte: Freitas, 2015, p. 46.

Figura 108 – Padrão de camélia. Século XVII.

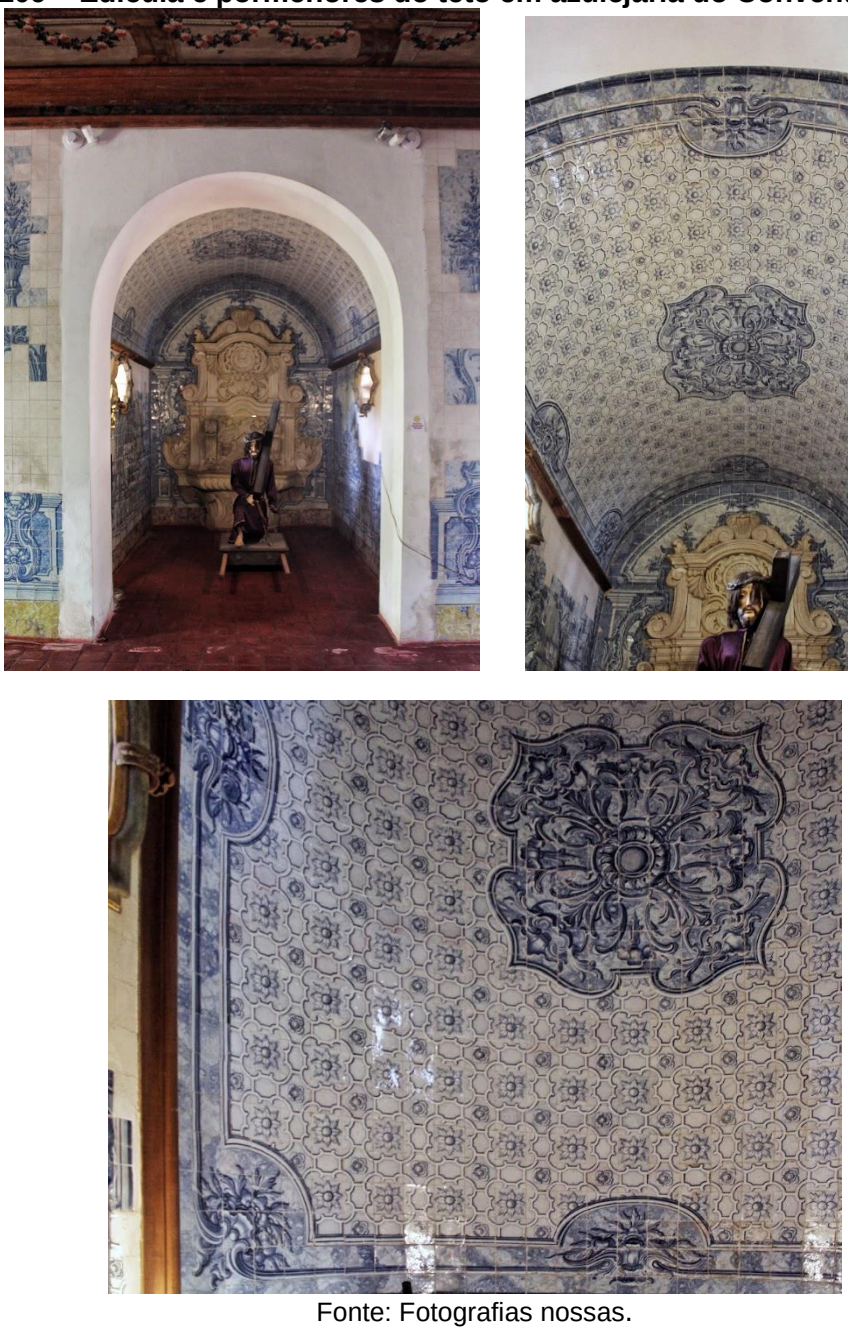
Fonte: AZINFINITUM. Padrões e Molduras. Disponível em: https://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/ficha.aspx?id=59&ns=214000&lang=po&c=padroesEMolduras&IPR=5900. Acesso em 23 mar 24.

O segundo teto artístico-iconográfico com uso de azulejos é o do Convento de Igarassu, localizado na edícula da sacristia, onde está inserido o lavabo de calcário. A edícula é recoberta de azulejaria, tanto as suas paredes quanto a sua abóbada de berço, todos em azul e branco. Os exemplares das paredes são do século XVIII, pintados com cenas profanas da vida cotidiana: pescadores lançando rede de pesca num rio e mulheres coletando água de fonte. Ambos os temas aquáticos estão diretamente ligados à função do recinto, a higienização dos sacerdotes para a realização das cerimônias litúrgicas. Quanto ao teto, diferente das paredes que recebem pinturas manuais confeccionadas em oficinas por artífices, foi feito no final do século XVIII, com padrão vegetalista com características fabricadas. Como aponta Yuri Freitas, nesse período, o Marquês de Pombal fundou a Fábrica Real de Cerâmica do Rato, produzindo esses padrões serializados:

> Por volta de 1745, a azulejaria reflete as mudanças de gosto na sociedade portuguesa. O terremoto que abalou Lisboa em 1755 exigiu um imenso esforço para a reconstrução rápida e qualificada da cidade. Marquês de Pombal foi o responsável por organizar a reconstrução da cidade arruinada. [...] Objetivando a rápida reconstrução de Lisboa, é criada a Fábrica Real de Cerâmica do Rato, trazendo mestres de outros países, e realizando estudos para o aprimoramento da confecção das peças. Com isso, o azulejo passa a ser produzido por uma fábrica e não por artífices individuais (2015, p. 22).

Os “padrões pombalinos”, como ficaram conhecidos, importaram as linguagens populares do século XVII, como padrões e simulação de elementos arquitetônicos tridimensionais, sendo muito frequente desde as cantarias marmoreadas e estuques até as janelas e portas fingidas (*trompe d’oeil*). Nisa da Rocha corrobora com Yuri Freitas ao constatar como essas produções azulejares com “composições de repetição simples e de efeito eficaz, do ponto de vista prático e decorativo” agregaram aos padrões acima referidos um caráter eficiente de “cunho utilitário, adaptando-se à severidade da arquitetura pombalina” (Rocha, 2015, p. 53-54).

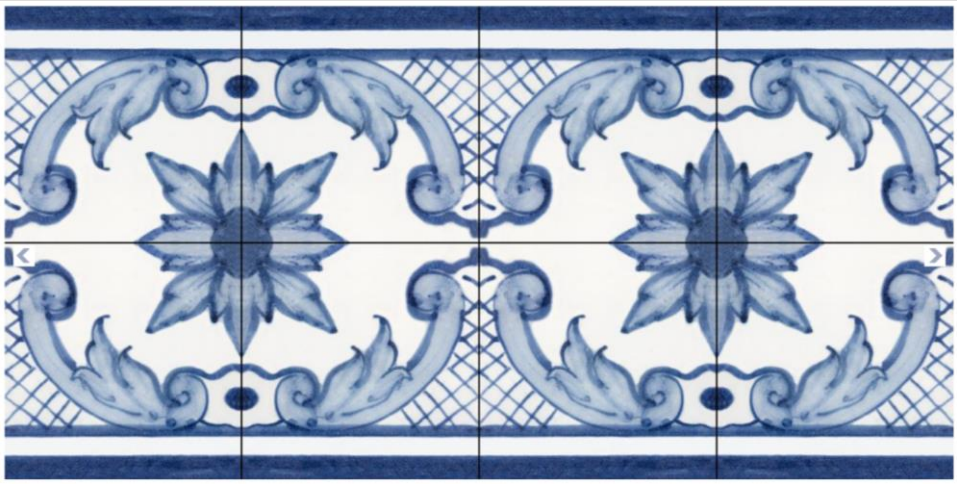
Figura 109 – Edícula e pormenores do teto em azulejaria do Convento de Igarassu.



Fonte: Fotografias nossas.

No exemplo da edícula do Convento de Igarassu, observamos como o padrão adotado para o teto evidencia a busca por recursos práticos e funcionais, mas assimilando outras modalidades plásticas. Sua composição se adapta a formatação retangular e curva da abóbada de berço, aplicando elementos vegetalistas nas extremidades e no eixo central de cada aresta, enquanto uma rosácea simula a base de sustentação de candelabros ou peças de iluminação. No restante do espaço vazio, o artífice preencheu a superfície com a simulação de baixos relevos com padrões vegetalistas em faiança do Período Pombalino, como indicado na AZinfinitum.

Figura 110 – Padrão de faiança Pombalino.



Fonte: AZINFINITUM. Padrões e Molduras. Disponível em: https://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/ficha.aspx?id=59&ns=214000&lang=po&c=padroesEMolduras&IPR=5900. Acesso em 23 mar 24.

Todo o conjunto assume volumetrias próximas às técnicas artísticas de aspecto relevados, como a talha, ainda mais quando observamos os exemplares presentes nos demais Conventos Franciscanos aqui em estudo, pois o estuque adquiriu grande popularidade no contexto recifense.

O estuque, argamasse presente nos métodos construtivos desde as civilizações Antigas, sejam babilônios, egípcios ou romanos, se estendeu ao longo da história da humanidade pela sua plasticidade e versatilidade de usos, sendo ainda muito utilizado em obras arquitetônicas. Sua

> terminologia ‘estuque’ está associada, segundo Mascarenhas (2008) a palavra de origem italiana *strucare*, isto é o ato de empurrar a massa. Já Tinoco (2007) afirma que o termo está associado ao verbo *stucchi*, de origem italiana, e significa ‘relevo ornamental’. Segundo o autor, estucador é a denominação dada àquele que aplica a argamassa na parede, como também o termo pode ser atribuído ao artífice que

> reproduz as peças por meio de um sistema de moldes (Chaves ; Andrade ; Korman, 2019, p. 814).

Quanto a sua composição, o princípio básico é a junção de cal, água e outras ligas, sendo que Elisabete Chaves, Inês Andrade e Darius Korman indicam uma multiplicidade de variantes que já eram aplicados desde a Antiguidade:

> a argila, pó de mármore ou de tijolo, ou mesmo uma variação de aditivos que iam do sangue animal, urina, os ovos ricos em queratina, chifres moídos, pasta do trigo, açúcar, sal, silicato do sódio, óleo de linhaça, vinho, cerveja, etc. Em muitos casos para dar maior resistência era adicionada a pasta de cal, crina de cavalo, pelos etc. As ceras, as gorduras e os óleos eram incluídos para com objetivo de introduzir propriedades hidro repelentes à mistura, o açúcar reduzia a quantidade de água necessária à pasta e retardava o tempo de cura. Todos estes aditivos contribuíam para dar maior resistência e durabilidade ao estuque (Caldas *apud* Chaves; Andrade; Korman, 2019, p. 814).

No contexto luso-espanhol, as técnicas reinseridas no território foram sendo ajustadas aos gostos de uma sociedade conectada com as novas demandas artísticas do final do século XV, cuja influência eram os modelos renascentistas italianos e flamengos que adentravam o território pelas conexões políticas dos monarcas da Dinastia de Avis. Os métodos construtivos passaram a atender aos gostos das elites lusitanas tanto pela linguagem mudéjar quanto pela classicizante. Esses métodos reproduziam desenhos de edifícios estrangeiros dos quais mimetizavam os modelos arquitetônicos da Antiguidade através das ruínas greco-romanas, redescobertas ao longo do século XV. O estilo denominado “Manuelino”, em referência aos investimentos artístico-arquitetônicos promovidos pelo rei D. Manuel I, se consagrou como ponto de partida e representante desses dois mundos no contexto lusitano. Elementos arquitetônicos feitos em estuque passam a preencher desde fachadas até os interiores, com diversos graus de durabilidade diante das necessidades e localizações onde fossem aplicados. Pela sua plasticidade e baixo custo de produção e execução, muitos edifícios religiosos e civis passam a ser recobertos com estuques pintados simulando rochas e pedras mais caras, como o mármore. Material com tantas vantagens, permitiu a criação de novos caminhos e contatos, resultando em fusões sociais, culturais e artísticas, que se reverberaram pelo mundo lusitano além-mar. O Brasil também se tornou parte desse experimentalismo derivado das necessidades de adaptação e barateamento dos métodos construtivos.

No contexto da presença franciscana no Brasil, não encontramos exemplares de tetos em estuque antes do século XIX, quando 7 tetos em estuque foram aplicados nas dependências da Ordem Terceira do Convento do Recife, sendo dois na sacristia e sua edícula, enquanto os demais no setor da enfermaria. São obras em desenho neoclássico, com seus elementos zoovegetalistas, simbólico-alegóricos ou mesmo figurativos em baixos relevos de linhas finas. Tal linguagem classicizante acompanhou a tendência do final do século XVIII de renovação da estética dos edifícios brasileiros segundo os modelos europeus – com ênfase no francês –, estimulados pelo conceito de refinamento de suas construções e seus interiores. A vinda da Família Real gerou o interesse por remodelar a paisagem brasileira, cujas vias urbanas acompanhavam o desordenado crescimento urbano das antigas cidades coloniais, característica desagradável às elites lusitanas que desejavam o ordenamento das vias, a pureza dos bairros e a dita beleza francesa das fachadas. As cidades precisavam se ajustar às demandas da corte portuguesa e seus valores e gostos artísticos, o que resultou no processo de higienização dos espaços públicos, intensificando as desigualdades e resultando na simulação de uma vida europeia nos trópicos e a marginalização dos grupos sociais considerados indesejados. O Neoclássico e o Ecletismo, frutos desse apresso pelo mundo clássico, acabaram por favorecer o uso do estuque, técnica que atende ao gradual processo de aceleração das técnicas construtivas. Essa celeridade ganhou impulso com a industrialização e a escolha por métodos práticos, serializados e padronizados, cujas formas seriam fáceis de se replicar. O estuque atendia a essas demandas construtivas, pois essa argamassa combinava pó de pedras como cal, mármore e gesso com areia e fibras, gerando barateamento dos custos de produção, facilidade de modelagem, aplicação e conserto. Ressaltemos que esta última vantagem tem sido pouco levada em conta nos últimos tempos, pois alguns setores da Ordem Terceira do Recife têm evidenciado o desprendimento do estuque do teto por falta de conservação, como na capela da enfermaria.

O conjunto hospitalar que faz parte das dependências da Ordem Terceira do Convento do Recife acompanhou as referidas tendências arquitetônicas de importar as linguagens plásticas europeias em seu edifício. O hospital foi construído em 1723

e recebeu intervenções até 1855[81], marco temporal das escadarias e seus aparatos artísticos. A periodização coincide com o tempo de circulação e popularização dos estuques no Brasil. Como destaca Ana Maria dos Santos e Ana Lucia dos Santos, em meados do século XIX, a convergência entre a chegada de alguns estucadores da França, da Alemanha, da Itália e do norte de Portugal (com particular ênfase dos de Afife, Viana do Castelo[82]) e a criação das primeiras oficinas e espaços de ensino industrial tornaram a técnica de estucagem possível no contexto nacional. O estuque se tornou parte da formação de profissionais construtivos, ligados à área de decoração e ornamentação, em cursos de Belas Artes no Sudeste, mas que teve repercussão em outras regiões do país (cf. Santos ; Santos, 2014, p. 6-9). Diante dessa tendência artística, não surpreende que o referido conjunto hospitalar seja estucado. Ao observar a estrutura arquitetônica onde foi aplicado, podemos identificar a linguagem clássica com forte influência italiana. A estreita portaria retangular antecede a escadaria que rompe a parede num vão central amplo. A composição da referida parede replica os arcos triunfais romanos com três eixos, sendo o central dominado por um volume maior (abertura para a escadaria) e os laterais distribuídos em dois volumes menores (porta para as dependências abaixo da escadaria no plano inferior e óculo na parte superior). Toda a estrutura é emoldurada e delineada por frisos e colunas dóricas revestidas de estuque – no fuste das colunas foi feito o trabalho de mimetização em mármore bege – e que trazem a sobriedade da linguagem classicizante. A escadaria reta em pedra de lioz se bifurca em duas escadarias curvas que se contorcem em sentidos opostos em direção ao primeiro piso. A situação se completa com os estuques com medalhões centrais emoldurando as luminárias de cada setor, além da pintura em arquitetura fingida aplicada na parede do patamar intermediário entre as escadas, criando o efeito de continuidade.

Quase todos os forros em estuque do hospital dos Terceiros recifenses possuem aspectos individualizados. O primeiro forro, localizado na portaria, possui um medalhão iconográfico central em formato losangular, o segundo assemelha-se a uma cartela octogonal e está situado acima do primeiro lance da escadaria. O terceiro

[81]A demora para sua finalização se deveu a interrupção das obras em 1726 em decorrência de conflitos internos entre os frades.

[82]As autoras identificam a preponderância de estucadores de sobrenome, Baganha, Bezerra e Meira: Antônio Alves Meira, Bartolomeu Alves Meira, Manuel Lourenço Meira, José Rodrigues Meira, Meira Lopes & irmão (cf. Santos; Santos, 2014, p. 9-11).

caso é o da capela, um dos mais prolixos, pois possui um medalhão central com formas sinuosas e outros quatro menores nos vértices do teto com a representação dos quatro evangelistas. O corredor das enfermarias e outro corredor de acesso à igreja dos Terceiros possuem o mesmo tipo de modelo circular dos medalhões que tem, no centro, suporte para as luminárias. A sacristia é outro exemplo com maior complexidade iconográfica, pois apresenta um medalhão oval central com a heráldica franciscana, envolto por medalhões menores em referência a cultura de autoflagelação e o apresso pelo martírio da Ordem, enquanto outros quatro medalhões menores são colocados nos vértices para novamente representar os quatro evangelistas. O último exemplo é o da edícula dessa sacristia que apresenta um teto em abóbada de arestas, recoberto com estuque e contendo a pomba do Espírito Santo ao centro. Todos os forros supracitados apresentam elementos zoovegetalistas que servem de padrão visual para compor as molduras dos medalhões e das extremidades dos tetos.

Figura 111 – Teto em estuque da sacristia da Ordem Terceira do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 112 – Pormenor do teto em estuque da sacristia da Ordem Terceira do Convento do Recife representando elementos ligados a flagelação.

Fonte: Fotografia nossa.

O último material a ser referido é a madeira, e esta domina o quantitativo de tetos dos conventos aqui analisados por questões evidentes. A fonte de extração da madeira é abundante no Brasil, cujo solo e biodiversidade garante variedades de espécies e de usos, seja estrutural (força de sustentação e resistência contra pragas e umidade) ou plástico (maleabilidade e coloração). Ou seja, é um material versátil e uma excelente base para obras de arte (marcenaria, entalhes, pinturas de cavalete e imaginária), pode ser tanto um elemento que assume o protagonismo da produção artística, como também pode servir de suporte para outros materiais se destacarem. Os tetos dos conventos franciscanos exemplificam tais aspectos ao ressaltarmos que muitos foram recobertos de argamassas e de tintas, sendo que alguns permaneceram com apenas algumas demãos de verniz transparente.

Como ressalta Diogo de Carvalho Cabral, foi a flora nativa que moveu a economia local e lusa antes dos metais, e ainda reforça o conceito de “Era da Madeira” pelo fato de que a vida humana era completamente dependente dessa matéria-prima até o início da industrialização, pois “quase toda a tecnosfera humana era construída com madeira” (Cabral, 2012, p. 62). Tal perspectiva moldou a relação dos europeus com as matas brasileiras, que se depararam com uma biomassa tropical extasiante e

aterrorizante. Frei Jaboatão refere essa biodiversidade como um “Theatro glorioso [dessa] Rica, Deliciosa, e Notavel Porçaõ de terra” que é digna de se intitular Paraíso terreno:

> Hum terreno fertil, hum clima salutifero, huns ares alegres, huns Ceos propícios, e hum novo Mundo, em que parece quis emendar nelle o seu Author alguns avessos do tempo, e dos Astros do Mundo atigo; porque aqui falla o dia, e corre igualmente com a noite; a viraçaõ tempéra o calor, o Inverno naõ resfria, nem o Veraõ abraza. Hum novo Mundo em fim, e huma taõ bem disposta Estaçaõ para viver o homem, que naõ merecia muita censura, quem quizesse plantar nella o Paraiso terreal, ou ao menos descrevê-la com as escellencias, e prerrogativas de hum terreal Paraiso (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 6).

O cronista evidencia um discurso enaltecedor das terras onde os franciscanos iriam estabelecer a nova Custódia, assim como exaltavam as novas possessões portuguesas. A ideia de colocar o Brasil como um paraíso terrestre estimulava a ambição temporal e espiritual. Segundo Diogo Cabral, essa visão edílica e positiva sobre a mata circulava entre as elites intelectuais coloniais, principalmente dentro do contexto religioso, mas a maior parte da população viu nas florestas a ameaça do desconhecido, do selvagem, do incontrolável e do perigoso. Essa percepção favoreceu o comportamento destrutivo sobre a natureza e fortaleceu o processo de extração acreditando nunca haver um fim e isso impactou a existência de muitos espécimes, como o pau-brasil (*Paubrasilia echinata*). A árvore que deu nome à colônia portuguesa – a contragosto de muitos religiosos, como frei Jaboatão, que consideraram inadequado mudar o santo nome da “Terra de Santa Cruz” para o nome puramente comercial de fonte de renda – foi a gênese comercial da biodiversidade. Conhecida entre os nativos de “ibirapitanga” e entre os europeus de “cor de brasa” (*brezil*, *brazily*, *brecilis*), em referência a cor natural de seu tronco vermelho, a cor podia ser extraída e utilizada como pigmento a partir da sua resina, produto rentável que logo atraiu o interesse da Coroa portuguesa, tornando-se parte do monopólio comercial luso. Estimasse que, no princípio do século XVI, haviam cerca de 70 mil exemplares da espécie, mas a atividade predatória da árvore levou a expansão pelo continente e se estendeu ao logo dos séculos, até que as suas reservas estivessem comprometidas em 1859 (cf. D’Agostini *et.al*., 2013, p. 16-17). O mesmo ocorreu com inúmeras espécies vegetais e animais, vistos como parte das vantagens econômicas no além-mar e contribuíram para a produção e manutenção da vida na colônia. Afinal,

era evidente que “todo o fazer técnico da socioeconomia colonial, direta ou indiretamente, desenvolveu-se sobre o baluarte fundamental das florestas” (Cabral, 2012, p. 64).

Diogo Cabral ainda destaca que, apesar da abundância vegetal, a madeira era uma matéria-prima cada vez mais dispendiosa de acordo com o avanço da estratificação. O produto era pesado e volumoso, custoso de transportar. Não havia uma verdadeira sistematização, tendo em vista que madeiras de lei não foram oficialmente e administrativamente listadas pela Coroa portuguesa, cujo comportamento era determinar as madeiras pertencentes ao monopólio real à medida que novas espécies eram descobertas, catalogadas e então era reconhecida a sua superior qualidade dentre as demais. A maioria das madeiras de lei era utilizadas para fins navais, afinal, as embarcações eram essenciais dentro do fluxo comercial no além-mar, enquanto outras eram necessárias na vida agrícola que germinava em função da cultura açucareira:

> O jacarandá dava excelentes “dentaduras de moenda”, mas era, provavelmente, muito valioso para ser empregado nisso; o pau ferro, a mussutaíba e a prapituíba, com menor valor de mercado, eram melhores alternativas. O ipê, o óleo de copaíba, o óleo jataí, o aracuí, a canela mirim, a sapucaia, a sipipira, a amendoeira, todas árvores ocorrentes no vale do rio Macacu, prestavam-se a essas ‘obras de engenho’ (Cabral, 2012, p. 98)

No contexto religioso, essa matéria prima assume destaque na construção de templos e habitações monásticas e conventuais. Os primeiros edifícios eram feitos de madeira com acréscimo de palha, o que gerou a denominação “igrejas de palha”, para depois surgir as primeiras versões com a inserção do barro (taipa e pau-a-pique) (cf. Prestes, 2017, p. 24). A fragilidade ao fogo da matéria-prima lenhosa e a maior resistência das rochosas levou a eleição dos tijolos e da pedra como produtos principais na execução de obras arquitetônicas, mas a madeira não deixou de ser essencial nessas edificações, sendo a principal fonte para a confecção das coberturas, dos forros, do mobiliário e da imaginária. Raphael Fabrino ressalta esse aspecto ao afirmar que, no século XVII, a produção de imagens de madeira passou a adquirir grande popularidade pelo seu “alto índice de resistência, isolamento térmico e acústico e os excepcionais resultados alcançados” e lista “o cedro, a canela, o

vinhático, o pinho-do-paraná, o cambará e o jacarandá" (Fabrino, 2012, p. 68) como as principais espécies escolhidas para essa manufatura.

Marcelo Almeida de Oliveira, ao analisar as obras de construção da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, ressalta o papel da madeira, extraída dos arredores da região, na confecção do edifício. Ressaltemos que a referia igreja não pertence a Ordem Primeira dos Frades Menores e isso a retirou da listagem desta tese, mas a escolha das árvores para as obras construtivas são substanciais para entender a sua aplicação nos edifícios. O historiador não chega a identificar a melhor madeira para os tetos e forros, mas informa que o cedro era utilizado na confecção dos altares pela sua maciez, já a canela parda era densa, dura e resistente o suficiente para as funções do piso, a canela preta era adequada para portas e janelas (cf. Oliveira, 2011, p. 293).

Apesar da falta de um estudo sistemático sobre o uso e as variedades de madeiras empregadas nos edifícios religiosos brasileiros, sabemos que, nos Conventos Franciscanos do Nordeste sua presença é expressiva. O conjunto dos tetos franciscanos aqui observados possui a massiva quantidade de 91 tetos em madeira, ou seja, 85,84% do volume total dos forros aqui estudados. As perdas documentais prejudicam a análise apropriada dessas coberturas por diversos fatores, mas frei Venâncio Willeke, ao analisar o "Livro dos Guardiões da Bahia", destaca a falta de cuidado dos guardiões dos conventos em registrar adequadamente os trabalhadores envolvidos nas obras de construção:

> Hoje lamenta o leitor do LGB [Livro dos Guardiões da Bahia] que os nomes dos mestres de obras, entalhadores, douradores, pintores e outros artistas não foram contemplados. Nem o próprio irmão frei Luís de Jesus, vulgo o <<torneiro>> a quem devemos o excelente arcás da sacristia, as grandes torneadas da igreja e a obra incomparável do cadeiral do coro, nem este consumado artista é lembrado, a não ser no mesmo arcás onde foi perpetuado, modestamente: <<F.L.F.>> (Frei Luis fez). Faleceu este mestre franciscano, em 1741. Outros artistas como Bartolomeu Antunes de Jesus, fabricante de azulejos em Lisboa, José Pinhão de Matos e José Joaquim da Rocha, na qualidade de pintores, e os escultores Manuel Inacio da Costa e Antônio de Sousa Paranhos constituem os representantes notórios dos colegas anônimos de períodos passados da arte colonial (Willeke, 1975, p. 14-15).

Mesmo frei Jaboatão, contemporâneo a muitas das obras e gestor de alguns conventos, como o de João Pessoa (entre 1741 e 1742 e, depois entre 1751 e 1753),

não registrou devidamente os trabalhos dos artífices (cf. Moura Filha; Cavalcanti Filho, 2011, p. 326). Um dos poucos artífices relacionados aos tetos que frei Venâncio Willeke conseguiu identificar na documentação foi frei Gomes de São Damião, responsável pela construção do arco e do teto da capela-mor do Convento de Salvador (1627-1628) (cf. Willeke, 1975, p. 12). Existem poucas referências aos diversos profissionais, mas algumas informações contribuem para essa colcha de retalhos que se fez no conjunto artístico franciscano do Nordeste. Giuseppina Raggi sugere que o teto da sacristia do Convento de Cairu seja de autoria do mestre António Simões Ribeiro e reconhece que o

> eficaz efeito da perspectiva arquitetônica pintada e o estilo da Aparição da Virgem e do Menino a Santo António representada no sfondato ao centro da quadratura confirmam a presencia em Cairu de pintores hábeis que puderam se formar e colaborar com o mestre lusitano, criando as bases concretas para a explosão da sua difusão da quadratura em todas as terras do Brasil durante a segunda metade do século XVIII (Raggi, 2016, p. 133).

Eduarda Marques notícia sobre as obras de revestimento do recheio da Capela Dourada da Ordem Terceira do Convento do Recife:

> Conforme Gonsalves de Mello, entre 1697 e 1700 foram realizadas as primeiras intervenções que transformaram a capela da Ordem Terceira de São Francisco em uma das jóias do patrimônio colonial brasileiro. Em 1698 o irmão Luís Machado foi contratado para as obras do arco da capela-mor, do cruzeiro e o grande arco aberto para o convento. Em março do mesmo ano, o artista nascido na capitania Antônio M. Santiago foi encarregado da talha da capela-mor e dos nichos para as imagens de São Cosme e Damião e mais um sacrário, painéis e credências. No segundo período de seu ministério, Fernandes de Mattos utilizou novos recursos na compra de madeiras e pranchões de cedro e na contratação de mão de obra de entalhadores. Entre 1699 e 1700 foram despendidas quantias para a compra de tábuas, folhas de ouro para douramento e na contratacão de pintura de frontais e de painéis. Os historiadores Gonsalves de Mello e Fernando Pio apontam para a atuação do pintor José Pinhão de Matos, natural de Pernambuco e descendente das principais famílias da capitania. Pinhão de Matos mantinha ligações de negócios com Fernandes de Mattos e foi responsável pelos nove painéis representando os santos da Ordem e de outros oito menores (Marques, 2008, p. 90).

Os dados não asseguram a confecção dos painéis do teto, mas atribuem ao pintor José Pinhão de Matos as pinturas encontradas nas paredes, conduzindo nossa atenção para a possibilidade de ser também o autor daquelas encontradas no forro.

Afinal, o conjunto do recheio da Capela Dourada evidencia a coesão plástica que domina o suporte como um todo.

Figura 113 – Pormenor do teto em caixotões da Capela Dourada da Ordem Terceira do Convento do Recife.

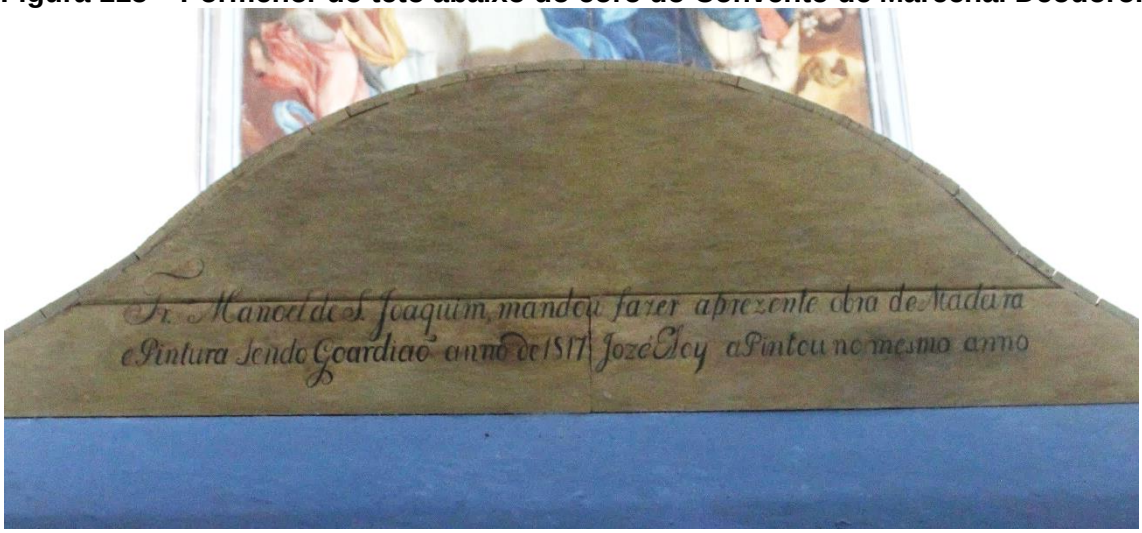
Fonte: Fotografia nossa.

Figura 114 – Pormenor das paredes da Capela Dourada da Ordem Terceira do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

Maria Berthilde Moura Filha ainda lista alguns membros do que chama de “Escola de Construtores” dos franciscanos. Apesar do aspecto apelativo do termo, de forte influência da obra de German Bazin, seu levantamento é relevante por apontar alguns profissionais encontrados em Pernambuco ao longo do Período Colonial. Dentre eles, no contexto dos tetos, podemos destacar: José Paulo Pinhão de Matos (c. 1699), que realizou pinturas de Santos da Ordem para o Convento do Recife; Manoel de Jesus Pinto (1799), responsável pelo douramento da Capela Dourada do mesmo Convento; Sebastião Canuto da Silva (1799), responsável pela autoria da pintura do forro da nave da igreja do Convento recifense; José Rebelo de Vasconcelos (1749), que pintou o coro da igreja de Igarassu e José Ribeiro de Vasconcelos (1759-1761), também atuante no teto da Capela Dourada do Convento do Recife (cf. Moura Filha, 2008, p. 189-190). Outros nomes não foram referidos pela historiadora, como aquele localizado num trecho do teto abaixo do coro do Convento de Marechal Deodoro, onde está escrito: “Fr. Manoel de S. Joaquim, mandou fazer a prezente obra de Madeira e Pintura sendo Guardiaõ anno de 1817. Jozé Eloy a pintou no mesmo anno”.

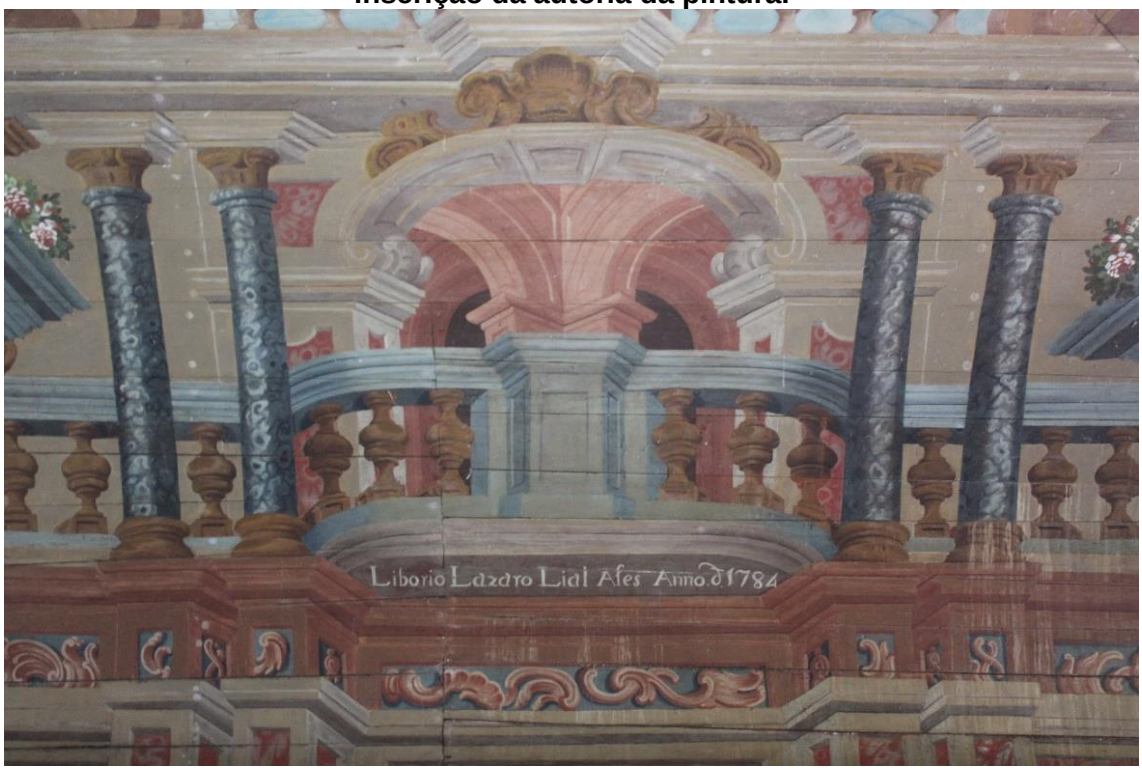
Figura 115 – Pormenor do teto abaixo do coro do Convento de Marechal Deodoro.



Fonte: Fotografia nossa.

Outro forro onde o pintor optou por ser reconhecido é o da nave da igreja do Convento de Penedo. Acima do coro, o artífice destacou sua autoria ao escrever num trecho abaixo de uma varanda fingida a seguinte frase: “Liborio Lazaro Lial Afes Anno d. 1784”.

Figura 116 – Pormenor do teto da nave da igreja do Convento de Penedo com a inscrição da autoria da pintura.



Fonte: Fotografia nossa.

As referidas duas inscrições são uma exceção dentro do conjunto de 106 tetos, que não possuem a devida indicação da autoria na própria obra. Os dois casos evidenciam esse esforço individual de reconhecimento pelo trabalho executado, enquanto a ausência de dados mais precisos e mesmo de discriminação das autorias nos demais 104 forros destacam o quanto essas profissões careciam de prestígio. Apesar do silenciamento e descaso, muitas das obras que correspondem ao montante de tetos encontrados em todos os treze conventos persistiram ao esquecimento e suas representações falam, comunicam ou mesmo clamam pela memória da Ordem dos Frades Menores de São Francisco em todas as suas camadas espirituais, teológicas, políticas, culturais e sociais.

6.4 As temáticas

No contexto desta tese, é necessário aprofundar cada aspecto que engloba o patrimônio artístico deixado pelos Frades Menores nos tetos de seus conventos no litoral nordestino. Tal jornada exige o delicado processo de desfiar as tramas

simbólico-narrativas que conectam essas obras e distinguir os aspectos que as tornam únicas. A observação atenta foi o primeiro passo nessa jornada, pois, enquanto alguns forros não possuem representações iconográficas, diversos são os exemplos onde múltiplas combinações entre elementos figurativos se encaixam. Diante desse trabalho de análise dos elementos iconográficos, apesar das diversas opções terminológicas adotadas ao longo da historiografia para definir representações específicas, aqui assumiremos conceitos que respondem àquilo encontrado nos tetos dos conventos em questão. Ao todo são seis categorias:

1. Elementos Inscritos
2. Elementos Arquitetônicos
3. Elementos Zoovegetalistas
4. Elementos Geomorfológicos
5. Elementos Simbólico-alegóricos
6. Elementos Antropomórficos
7. Elementos Histórico-episódicos

Tal sintetização foi estabelecida como meio de aglutinar aspectos comuns. Logo de início deixemos claro que definir como “elementos” se refere à identificação das representações com correspondência na realidade humana. O termo está aqui como parte da identificação de um ou mais pormenores que se fazem presentes na composição iconográfica total do forro, independentemente de sua dimensionalidade ou dominância no conjunto. Ou seja, os elementos são aspectos unitários inseridos no programa iconográfico de cada teto. Esses elementos retratam imagens, cenas, objetos, plantas, pessoas e qualquer item extraído da realidade e aplicado mimeticamente numa obra de natureza plástica-visual. Tomemos como exemplo o teto da sacristia do Convento de Olinda. Trata-se de um teto plano entrepisos feito em madeira policromada, cuja linguagem adotada foram caixotões numa malha mista losangular-octogonal. Cada octógono possui uma cena hagiográfica franciscana enquanto os losangos são preenchidos com naturezas-mortas. Quando nos referimos aos elementos do teto, tratamos dos pormenores que o compõem, como a natureza-morta, a talha, as hagiografias. O forro como um todo não é uma natureza-morta, tão pouco uma hagiografia, mas possui algumas cenas de frutos e flores conjugados em caixotões losangulares, e outras de Frades Menores experienciando milagres. Ou seja, são aspectos que fazem parte da totalidade de sua composição iconográfica, mas que podem ser observados e analisados individualmente. Os motivos são os

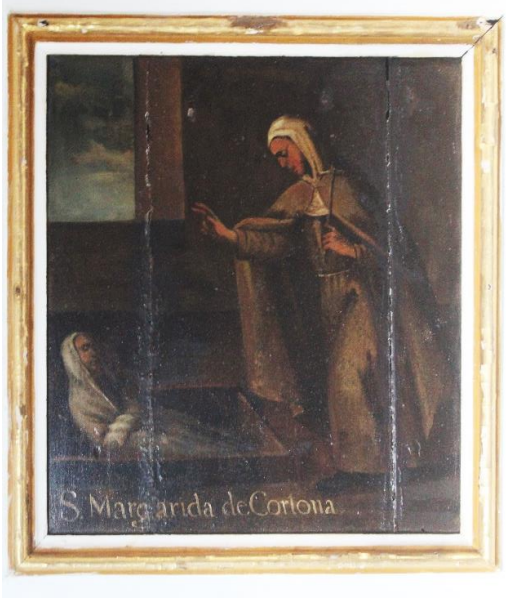
pormenores extraídos da realidade, como as frutas, as flores e os animais, assim como os indivíduos, os cenários e as narrativas que compõem a hagiografia. Devemos ter a atenção ao aspecto de que os elementos são unidades de medida dentro de um conjunto maior, portanto, as mesmas frutas, flores e animais são motivos por representar aspectos da realidade visível e tangível do artista e dos observadores, mas também são elementos dentro de uma natureza-morta que a compõe. Da mesma forma, enquanto as frutas e flores são elementos que compõem a natureza-morta, esta é uma parte que compõe o conjunto iconográfico do teto em caixotões da sacristia. Dentro desses parâmetros, ao observar os 106 forros aqui analisados, foi possível elaborar os seguintes seis agrupamentos temáticos.

A primeira categoria em questão são os **Elementos Inscritos**, englobando todas as representações em linguagem escrita inseridas na composição, podendo ser signos caligráficos (letras) ou numéricos (números). Dentre as possibilidades caligráficas temos nomes e sobrenomes, títulos, epítetos e alcunhas, monogramas, frases e textos. Para os exemplos numéricos podemos apontar as datas e as ordenações numéricas.

Figuras 117 a 120 – Esquema de pormenores dos tetos correspondente às variações de Elementos Inscritos.

CALIGRÁFICOS

Nomes



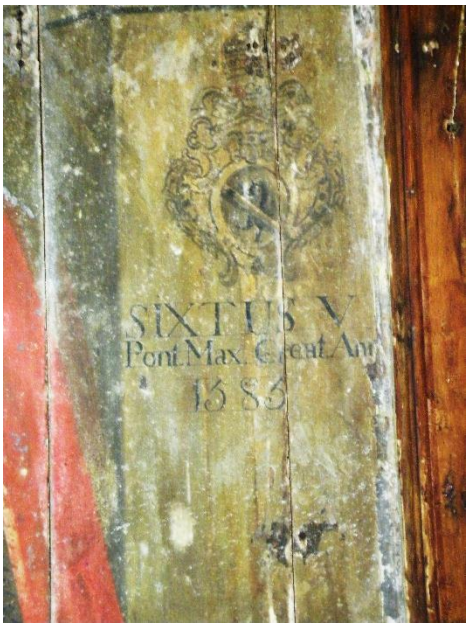
Pormenor de painel de Santa Margarida de Cortona do teto do consistório da Ordem Terceira do Convento de Salvador

Frase

Pormenor de passagem bíblica do teto da biblioteca do Convento do Recife

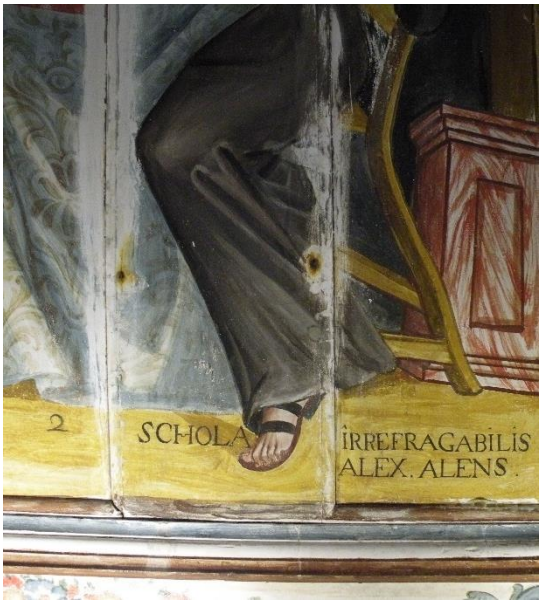
NUMÉRICOS

Data



Pormenor da data de pontificado do papa Sisto V no teto do corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda

Ordenação numérica



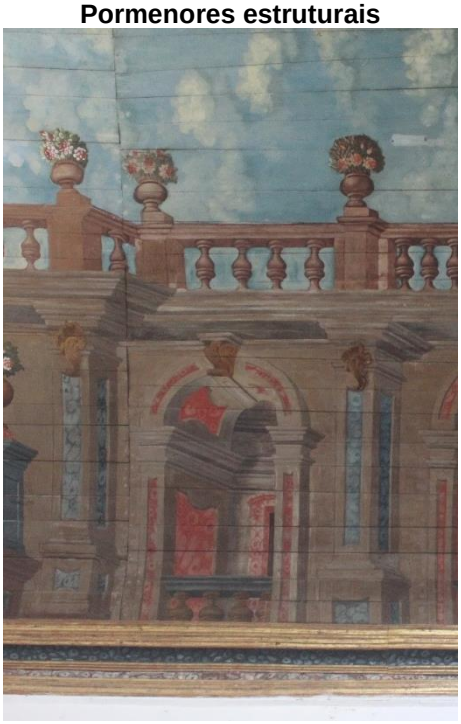
Pormenor do painel de Alexandre de Hales da "Sala dos Filósofos" do Convento de Olinda

Fonte: Elaboração e fotografias nossas.

O segundo tipo são os **Elementos Arquitetônicos**, cujo sentido é de apontar aspectos extraídos dos traçados construtivos e imagéticos da arquitetura (estruturas e pormenores). Dentro desse parâmetro encontramos pormenores estruturais (paredes, balcões, varandas, janelas, portas, colunas, arcos, abóbadas, cúpulas); pormenores fixados à estrutura (frisos, balaustradas, medalhões, talhas e relevos); pormenores biomórficos (anjos, *putti*, atlantes, festões e florões, animais e plantas) e cenários (igrejas, casas, ruínas).

Figuras 121 a 124 – Esquema de pormenores dos tetos correspondente às variações de Elementos Arquitetônicos.

Pormenores estruturais

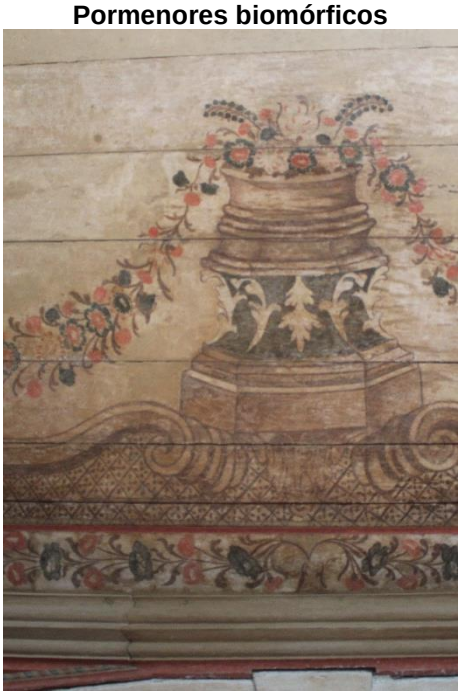


Pormenor do conjunto arquitetônico fingido do teto da igreja do Convento de São Francisco do Conde.

Pormenores fixados à estrutura

Pormenor de mísula do teto em caixotões da portaria do Convento do Recife.

Pormenores biomórficos



Pormenor de vaso com flores e folhas do teto da sala do Convento de Penedo

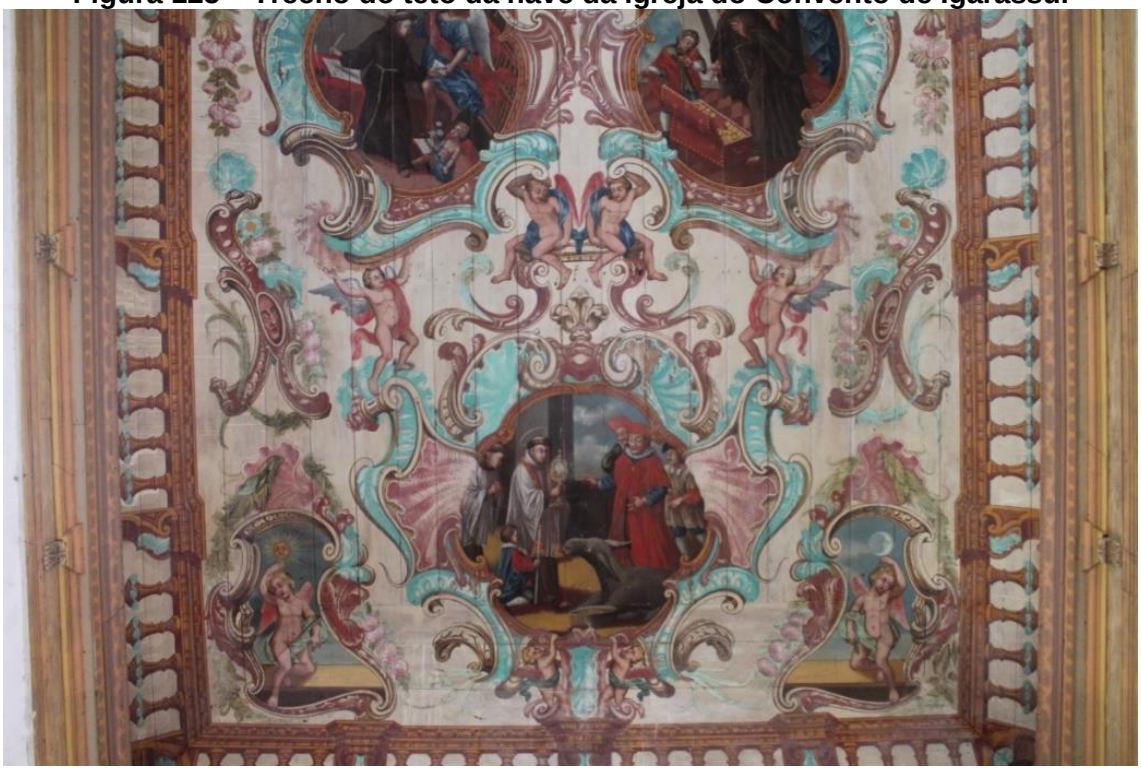
Cenários

Pormenor da paisagem do medalhão iconográfico de Santa Clara do teto abaixo do coro do Convento de Marechal Deododo.

Fonte: Elaboração e fotografias nossas.

Podemos ainda apontar certas características específicas: *íntegros*, quando a estrutura é representada de forma completa e segue a forma segundo a realidade, *fragmentados*, nas obras onde os elementos arquitetônicos são desmembrados e isolados de uma estrutura maior, ou *desconstruído*, quando seu desenho é desfeito e refeito assumindo apenas certos traços que nos remetem ao modelo original. Este último é muito comum na linguagem Rococó, exemplificadas no teto da nave da igreja do Convento de Igarassu, onde concheados, volutas, medalhões e estruturas arquitetônicas foram diluídos em formas orgânicas festivas que se expandem ao longo do forro. Também podem ser vistos como *funcionais*, quando são colocados de maneira a fazer parecer que realmente sustentam e apoiam alguma estrutura, ou *cênicos*, nos exemplos onde está desobrigado de cumprir com as funções que executaria na realidade.

Figura 125 – Trecho do teto da nave da igreja do Convento de Igarassu.



Fonte: Fotografia nossa.

A terceira categoria é a dos **Elementos Zoovegetalistas**, atribuída aos aspectos referentes à biodiversidade (local ou estrangeira) colocadas como destaque ou parte de alguma estrutura maior. Suas subcategorias se referem a modalidades: naturezas-mortas, quando se apresentam de maneira isolada em composições agrupando plantas e/ou animais – muitas vezes com presença de objetos (vasos,

pratos, copos ou talheres); arranjos, quando são inseridas em envasamentos, florões, preenchendo cantos e espaços vazios; molduras, se aproximam dos arranjos, mas tem a função específica de contornar e envolver a representação de algum individuo ou cena, assumindo um caráter de auxílio ao destacamento de outros elementos figurativos; atributos, quando estão inseridos como elemento de identificação e qualificação de representações de indivíduos (sacros ou não); componentes cênicos, casos onde as plantas e animais aparecem em segundo plano como parte cenográfica de um retrato ou de um episódio narrativo.

Figuras 126 a 130 – Esquema de pormenores dos tetos correspondente às variações de Elementos Zoovegetalistas.

Naturezas-mortas

Pormenor de natureza-morta do teto da sacristia do Convento de Olinda.

Arranjos

Pormenor de vaso, festões e folhagens rococó do teto da capela-mor do Convento de Igarassu.

Molduras

Pormenor de moldura fitomófica que envolve as naturezas-mortas do teto da “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda.

Atributos

Pormenor de palma como atributo martiriológico de Santa Joana do teto da Sala do Capítulo do Convento de Salvador.

Componentes cênicos

Medalhão iconográfico com plantas formando a paisagem de Ipojuca no teto da igreja do Convento de Ipojuca.

Fonte: Elaboração e fotografias nossas.

Podemos também lançar alguns enquadramentos específicos para esses elementos: *botânicos* (oriundos de plantas, flores, frutos, ramos) ou *zoológicos* (derivados de animais ou suas partes, como penas, escamas, conchas); em

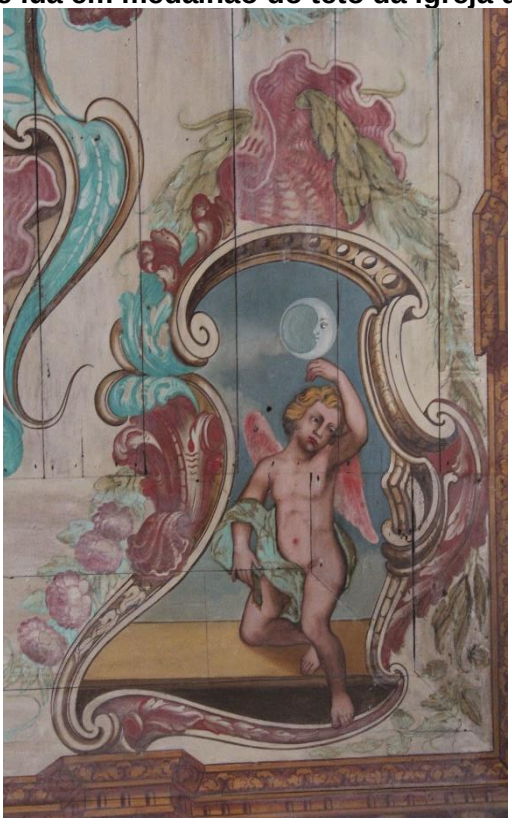
miméticos, quando procura reproduzir os organismos assim como ao natural, ou *esquemáticos*, quando não há interesse por manter uma fidelidade com as características biológicas, mas sim com as formas gerais que caracteriza as plantas e animais; em *integrativos* ou *isolados*, cuja aplicação do conceito se atém a maneira conectada ou não com outros elementos figurativos, respectivamente.

A quarta categoria são os **Elementos Geomorfológicos**, onde se agrupam os aspectos inorgânicos da natureza, com ênfase no aspecto geográfico e celestial. O âmbito geográfico remete aos pormenores como montanhas, cavernas, nuvens, raios, chuvas, rios, lagos, praias e mares; enquanto os celestiais se direcionam para aspectos não-terrestres, como a representação do sol e da lua, demais planetas, estrelas e astros, além do próprio céu. O painel de São Conrado da antessala do consistório da Ordem Terceira exemplifica o primeiro caso com a representação de uma cidade em posição elevada (relevo) e imagens de nuvens ao fundo (climático).

Figura 131 – Painel de São Conrado no teto da antessala do consistório da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 132 – Pormenor de lua em medalhão do teto da igreja do Convento de Igarassu.



Fonte: Fotografia nossa.

A quinta categoria são os **Elementos Simbólico-alegóricos**, referentes às representações de conceitos abstratos, imateriais e intangíveis através de associações de figuras com significados que lhes são agregados culturalmente, pois são experiências do mundo sensível, intelectual, emocional e mental dos seres humanos. O símbolo corresponde a um elemento material que foi culturalmente associado com algum novo significado, enquanto a alegoria se apresenta como uma materialização mais complexa de um conceito através da combinação de elementos para alcançar uma catalização conceitual numa figura – muitas vezes antropomórfica – que carrega e enaltece o seu representado. Símbolos são sedimentos de conceitos que surgem organicamente, atendendo às demandas, às intencionalidades, aos significados e aos raciocínios próprios de camadas de processos históricos, sociais, culturais, políticos, filosóficos e espirituais de uma sociedade específica. Já as alegorias, surgem como uma catalização de construções socioculturais fabricados por agentes sociais – em geral, em contextos de elites intelectuais – que pensam os conceitos, analisam e se alimentam dos símbolos previamente existentes, confeccionando produtos imagéticos que aglutinem e materializem significados

relevantes para esses referidos grupos. Ou seja, é um discurso imagético que reforça conceitos através da importação de elementos figurativos. Portanto, podemos estabelecer os **símbolos** como aqueles pormenores isolados em si que atribuem um sentido de qualificação, caracterização e materialização de aspectos intangíveis, e os **alegóricos**, os sentidos formulados na composição visual que agrega mais de um elemento simbólico. O exemplo abaixo apresenta os dois aspectos em conjunto, no teto da portaria do Convento de Salvador, encontramos um medalhão de Santa Rosa de Viterbo com os símbolos que servem de atributo a Santa que é ladeada pelas alegorias teologais da Fé e da Esperança. Enquanto a as rosas representam o Milagre das Rosas (converteu pães em rosas), o atributo do crucifixo está atrelado a sua devoção a Cristo. No que tange às alegorias, temos a Fé corporificada numa jovem mulher portando um cálice e uma hóstia, como atributos que nos fazem reconhecer o conceito de Fé numa figura que porta os elementos relacionados a Eucaristia. Já a Esperança se apresenta como outra jovem mulher carregando a âncora, elemento que alude à segurança inabalável da fé.

Figura 133 – Pormenor do teto da portaria do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Destacamos, neste ponto, a delicada relação e classificação desses elementos, pois, em muitos casos, a mesma representação pode ter múltiplas naturezas

tipológicas. O maior exemplo reside nos elementos zoomórficos, que podem ter o sentido de símbolos quando colocados no contexto de atributos de uma figura santa. Uma açucena é apenas uma flor até que seja posta nas mãos da Imaculada Conceição ou de Santo Antônio, quando se torna o símbolo de sua pureza, tanto quanto um cachorro doméstico é parte da família dos canídeos até que se torne símbolo da fidelidade da pessoa figurada ao seu lado. Apesar do distanciamento com a relação simbólica da biodiversidade, em muitos casos, ao nos aprofundarmos nessa realidade subjetiva, nos deparamos com elementos ditos de forma superficial como ornamentos e decorações, mas que na realidade são complexas construções simbólicas associadas à espiritualidade e religiosidade do recinto onde estão representados. O que se faz necessário destacar é o fato de nossa estrutura tipológica não é determinante e inflexível, pois muitos exemplos podem transitar entre mais de uma classe de elementos figurativos.

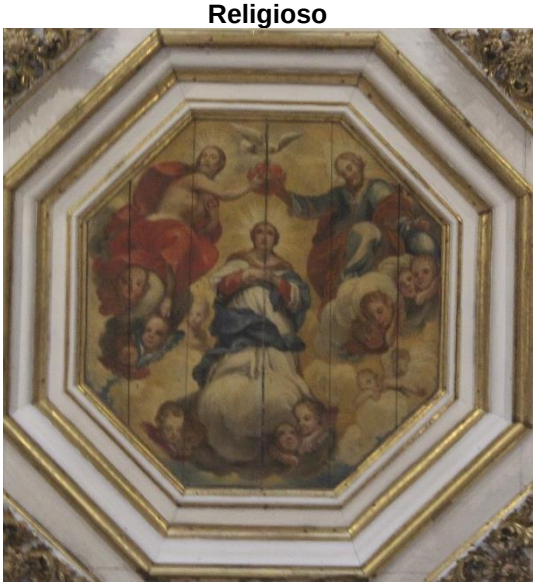
A sexta categoria é a dos **Elementos Antropomórficos**, cuja característica é a representação de um ou mais seres humanos. Esta categoria se complexifica pela variedade de indivíduos que encontramos ao longo da investigação e as maneiras como são apresentados na composição. A primeira bifurcação são os sacros, sagrados ou santos (Trindade, Cristo, Maria, Santos e Santas, Beatos e Beatas, Mártires, anjos e querubins), eclesiásticos (papas, cardeais, bispos, padres, frades ou monges[83]), civis (filósofos, teólogos, soldados, profissionais liberais) ou personificadas (alegorias). Ressaltemos que as obras aqui estudadas não apresentam figuras civis desvinculadas a vida religiosa. Geralmente surgem como partes de cenas hagiográficas, enquanto a distinção entre figuras eclesiásticas e civis se dará pelo papel que estão atuando na obra. Ou seja, quando o indivíduo estiver em destaque enquanto membro atuante da comunidade religiosa e inserido dentro da estrutura hierárquica da Igreja, será priorizada a análise como eclesiástico, mas quando um frade (Raimundo Lúlio) ou um bispo (São Boaventura) estiver apresentado pelas suas atividades científicas e intelectuais, ele se dará enfoque na sua representação civil. Assim como nos Elementos Zoobotânicos, aqui também temos algumas variações caracterizadoras que perpassam as duas subcategorias: enquadramento e

[83] Destacamos que as figuras de papas, cardeais, bispos, padres, frades ou monges podem estar associadas entre si, quando o mesmo indivíduo assumiu mais de uma dessas funções, ou em outras categorias, como a de Santos.

composição. O *enquadramento* se remete ao recorte e proximidade da figura em relação ao emolduramento que lhe é feito no teto, podendo ser *retrato do rosto* ou *do busto*, quando apenas o rosto até os ombros é apresentado; *meio-corpo*, para os casos onde é possível ver metade do corpo, até o umbigo ou púbis; e *corpo inteiro* ou *completo*, nos casos onde a figura aparece em sua totalidade. A *composição* é relacionada também levando em conta o que está presente de acordo com os limites do emolduramento, mas atenta para o modo como as figuras são posicionadas. Nesse caso, podemos identificar figuras *isoladas*, quando apenas uma pessoa é inserida dentro da moldura, ou *em grupo*, em casos onde mais de uma divide o mesmo painel – no último caso ainda podemos apontar para a possibilidade de estarem interagindo entre si ou não; *em suspensão* ou *em apoteose*, *em pé*, *sentadas* ou *deitadas*, e aqui se baseia na corporalidade das figuras, da forma como são apoiadas e dispostas em relação ao solo; *estáticas* ou em *movimento*, quando estão assumindo uma posição em repouso ou em deslocamento/ação.

Figuras 134 a 139 – Esquema de pormenores dos tetos correspondente às variações de Elementos Figurativos Antropomórficos.

Religioso



Representação da Imaculada Conceição com a Trindade no teto da igreja do Convento de Salvador

Civil

Representação do papa Alexandre V no teto da biblioteca do Convento de Salvador

Antropomorfizadas

Pormenor das alegorias a América e a Ásia no teto da igreja do Convento de João Pessoa

Retrato do rosto

Representação de São Pascoal Bailon no teto da galilé do Convento de Igarassu

Meio-corpo

Representação de São Pedro de Alcantara em meio-corpo no teto da galilé do Convento de Igarassu

Corpo inteiro

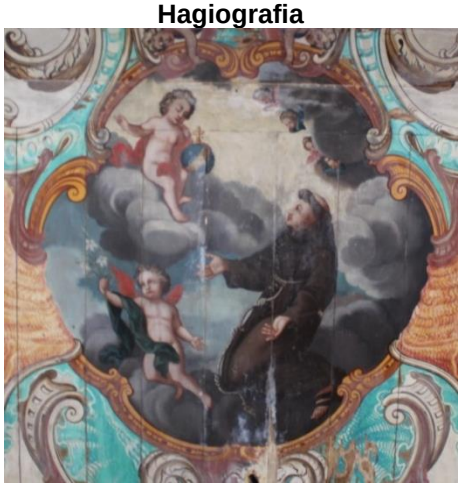
Representação de São Bernardino de Feltro, o cardeal São Francisco Cisneiro e São João de Capistrano em corpo inteiro nos caixotões do teto da galilé do Convento de Igarassu

Fonte: Elaboração e fotografias nossas.

A sétima e última categoria é a dos **Elementos Histórico-episódicos**, onde são narrados visualmente trechos e cenas de acontecimentos na vida de figuras Pias, sendo de caráter ativo (pessoas cuja corporalidade apresenta uma posição de ação) e cênico (composição como um recorte de determinado momento extraído de alguma fonte escrita ou oral). A primeira subcategoria encontrada nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste é a da hagiografia, que, por sua natureza biográfica, apresenta momentos específicos na vida dos Santos e Santas relatados em fontes textuais ou orais e a segunda é a das cenas bíblicas, extraídas de trechos do Antigo e Novo Testamento. Dentre os enquadramentos específicos aqui observáveis temos as cenas em *espaços internos* (espaços fechados) ou *externos* (ambientes públicos e paisagens naturais); *narrativa isolada* ou *continua*, quando o episódio começa e se encerra no mesmo recorte do interior de uma moldura ou quando cada moldura carrega um trecho da narrativa completa; *devocional*, *miraculosa* ou *edificante*, esses três casos se aplicam, respectivamente, em cenas que enfatizam o caráter divino de certas figuras, seu poder divino ou seu exemplo enquanto Pio.

Figuras 140 a 143 – Esquema de pormenores dos tetos correspondente às variações de Elementos Histórico-episódicos.

Hagiografia



Pormenor da hagiografia de Santo Antônio quando o Menino Jesus lhe aparece do teto da igreja do Convento de Igarassu

Cenas bíblicas

Pormenor da narrativa bíblica de Judite Holofernes do teto da igreja do Convento de Salvador

Espaços internos

Representação de João Duns Escoto dentro de sua sala de estudos do teto da "Sala do Capítulo" do Convento de Olinda

Espaços externos

Representação de Raimundo Lúlio orando em montanha do teto do consistório da Ordem Terceira do Convento de Salvador

Fonte: Elaboração e fotografias nossas.

Enfatizemos que todas essas características podem ocorrer concomitantemente numa mesma obra. Ou seja, elementos figurativos de naturezas diferentes que aparecem conjugados, seja num mesmo painel como num mesmo teto. O supracitado exemplo da sacristia do Convento de Olinda apresenta caixotões com hagiografias combinado com naturezas-mortas, enquanto o teto da galilé do Convento de Ipojuca possui o Elemento Simbólico-alegórico da heráldica franciscana associada com Elementos Antropomórficos de santos da Ordem, além dos Elementos

Zoovegetalistas que preenchem as traves com flores e folhas. O forro da nave da igreja do Convento de João Pessoa é, provavelmente o que mais agrega elementos distintos numa mesma superfície, pois possui a representação da Imaculada Conceição, da Trindade, de São Francisco, de Frades Menores, de alegorias aos quatro continentes, de eclesiásticos franciscanos, de hagiografias franciscanas, de símbolos cristológicos e marianos, sendo que todos esses elementos classificáveis em grupos diferentes estão dispostos ao longo de toda a estrutura arquitetônica fingida.

Outra modalidade possível é quando uma mesma representação pode ser entendida em duas modalidades, como no consistório e sua antessala, onde os tetos tem por objetivo apresentar a figura de santos e beatos da Ordem Terceira, mas não é feito como de costume com a figura estática portando seus atributos, suas identidades são reconhecíveis através de cenas hagiográficas.

7 As linguagens plásticas dos tetos

Cada teto dos Conventos Franciscanos do Nordeste assume linguagens plásticas particulares que acompanham a jornada de interesses, de gostos e de necessidades de cada forro, espaço, edifício, encomendante, artífice, mensagem e público. Tamanha complexidade torna delicado classificar e catalogar o conjunto, pois essas aglutinações em terminologias e conceitos genéricos nem sempre dão conta da particularidade de cada exemplar. Assumir um caráter quantitativo para este aspecto a ser abordado torna o estudo reducionista, portanto é de maior interesse aqui o entendimento qualitativo dessas formas, abordando aspectos mais recorrentes e outros singulares. A opção aqui definida é por, inicialmente, tentar formular termos que facilitem o estudo, mas logo será dada a devida atenção aos pormenores. A divisão conceitual empregada neste trabalho para as linguagens plásticas dos forros dos Conventos Franciscanos do Nordeste será:

a. **Tetos não identificados** – forros que por motivos de destruição ou inacessibilidade, não podem ser analisados nesta pesquisa;
b. **Tetos em singularidade** – forros cujas obras de arte neles aplicadas não se encaixam em nenhum padrão exposto adiante ou que representam um volume de exemplares suficiente para consolidar um agrupamento próprio;
c. **Tetos com elementos isolados** – forros cujos elementos iconográficos são apresentados em pequenas proporções e sem acréscimos de elementos arquitetônicos, antropomórficos ou vegetalistas; muitas vezes se constituem em elementos simbólico-alegóricos inseridos no eixo central da superfície;
d. **Tetos em medalhão iconográfico ou em iconografia encartelada** – forros com presença de um ou mais elementos figurativos apresentados de modo individualizado, geralmente ao centro, e delimitado por molduras geométricas e/ou vegetalistas individualizando-as;
e. **Tetos em quadratura** – forros preenchidos por pinturas que simulam espaços contruídos com arquiteturas fingidas em perspectiva e arrombamentos pictóricos;

f. **Tetos em caixotões** – forros recobertos por painéis geométricos repartidos por traves.

Destaquemos que é muito comum a combinação de mais de uma tipologia no mesmo forro, pois é natural a importação de formas e desenhos para se ajustar às necessidades compositivas da obra. Os medalhões são os elementos mais recorrentes, aparecendo principalmente em tetos em quadratura, pois o conceito de "medalhão iconográfico" deriva dos medalhões inseridos no programa arquitetônico dos edifícios pela sua similaridade com a função desse pormenor no conjunto. O habitual é que esses medalhões permitam isolar do referido conjunto uma mensagem, uma informação, um símbolo ou uma figura.

A morfologia dominante nos forros aqui analisados é a dos tetos em caixotões, com 34 exemplares, enquanto que os forros com medalhão iconográfico e em quadratura aparecem com 31 e 29, respectivamente. As demais linguagens se mantêm em pequenas quantidades, sendo 5 elementos isolados, 4 singularidades e 3 não identificados. Partindo dos casos mais raros, temos o caso da capela da Ordem Terceira do Convento de São Francisco do Conde que não pode ser acessada, mas que provavelmente se trata de um teto em quadratura, pois o frade que habita o edifício afirmou ser semelhante ao encontrado na nave da igreja da Ordem Primeira. Quanto ao teto dos Conventos de Sirinhaém e de João Pessoa, é muito difícil determinar a linguagem adotada com base em poucas tábuas preservadas, mas provavelmente tratam-se de tetos em caixotões ou medalhões iconográficos pelo aspecto hagiográfico dos trechos encontrados, aludindo a fragmentos de cenas específicas da vida de Santos franciscanos.

7.1 Tetos com singularidades

Dentro do conjunto dos tetos franciscanos nordestinos, alguns apresentam características únicas e incompatíveis com os demais. Atribuir-lhes o sentido de singularidade foi a maneira encontrada para dar vazão a essa distinção. Os exemplos mais marcantes estão no Convento de Salvador, sendo as duas capelas laterais intercomunicantes da igreja da Ordem Primeira e a capela-mor da igreja da Ordem Terceira. Agrupamos as seis capelas em dois grupos de três, um do Lado da Epístola e outro do Evangelho, pois a linguagem plástica adotada formula uma estrutura maior

homogênea que abarca as duas naves laterais. Ou seja, cada nave lateral possui três lances de abóbadas de arestas onde se distribuem em cada setor altares e seus respectivos retábulos. Todo o conjunto (paredes, colunas, arcos, tetos e retábulos) é recoberto com talha dourada desenhada segundo o modelo Barroco Nacional, que, segundo Raphael Fabrino, é considerada a primeira manifestação inteiramente barroca da arte lusa (cf. Fabrino, 2012, p. 17). Essa tipologia se popularizou entre 1675 e 1725 e se constitui numa expressão plástica marcada pelo uso de talha dourada onde elementos fitomórficos, como folhas de acanto

> podem aparecer em diferentes lugares: nos frisos, são elaboradas com maior liberdade, às vezes acompanhadas de flores; nos painéis que recobrem os fundos das tribunas geralmente aparecem circundando uma tarja ou medalhão; podem incorporar meninos, pássaros, anjos músicos, que se espalham em painéis pelas paredes laterais, retábulos, arcos do cruzeiro e púlpitos. Também ocorre o uso de elementos zoomorfos, principalmente aves, em que o pelicano simboliza a abnegação, a fênix, a imortalidade, a águia, a permanência, a pomba, o Espírito Santo, além da cruz com o cordeiro (Fabrino, 2012, p. 11).

Tais elementos podem ser encontrados no monumental retábulo com suas colunas de fuste espiralado, e o ático em arcos concêntricos. Todos esses aspectos são identificados nas capelas laterais do Convento de Salvador. São três espaços cobertos por abóbadas de arestas apenas separadas por arcos de volta perfeita, formando um único corredor em talha dourada, onde agrupam-se elementos vegetalistas, arquitetônicos e antropomórficos que vão desde a base ao forro preenchendo cada espaço e formando um volume maior e homogêneo.

Figura 144 – Trecho do altar lateral (Lado do Evangelho) com altar dedicado a Santa Efigênia da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 145 – Pormenor do teto e abóbada de arestas revestido de talha dourada da capela lateral (Lado da Espítola) da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O último caso a ser explanado é a capela-mor da igreja da Ordem Terceira, cujo forro de madeira feito em abóbada de lunetas já foi mencionado anteriormente por se ajustar aos quatro vãos de iluminação. Essa estrutura se constitui numa intervenção sobre uma abóbada de berço que foi cortada por quatro abóbadas

menores cruzando a abóbada principal. Tamanha intervenção interrompe a superfície do forro, criando um desafio compositivo para o artista que o executou. A solução encontrada foi simular um céu estrelado ao cobri-lo com pintura em azul claro e inserir estrelas douradas ao longo da sua superfície, enquanto elementos vegetalistas em relevo dourado e traves douradas e brancas delineiam seu emolduramento. Os dois lances de abóbadas menores que se abrem em vãos iluminam, no primeiro segmento, a área da capela-mor onde os sacerdotes transitam, e, no segundo setor, a área do altar e seu retábulo neoclássico. Ressaltemos que apenas a superfície da abóbada maior recebe estrelas, enquanto as menores são apenas recobertas de azul. Os demais elementos vegetalistas e as traves acompanham o desenho neoclássico adotado em toda a capela, criando coerência e comunicação com o conjunto total da edificação.

Figura 146 – Pormenor do teto em abóbada de lunetas da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

7.2 Tetos com elementos isolados

A última linguagem com pouca expressividade quantitativa nos Conventos Franciscanos do Nordeste é a dos tetos com elementos isolados, sendo eles: a

capela-mor e a edícula da Ordem Terceira do Convento do Recife; o corredor do Convento de Penedo; e os nártex/galilés tanto do Convento de São Francisco do Paraguaçu como do Convento de São Francisco do Conde. Com exceção do último Convento, os demais possuem uma característica comum: são feitos em abóbadas de arestas. Nos dois espaços recifenses e no de Penedo, a estrutura é composta por uma única abóbada, enquanto em São Francisco do Paraguaçu a morfologia se ajustou aos cinco lances de arcos de volta perfeita que formam a galilé.

Figura 147 – Galilé do Convento de São Francisco de Paraguaçu.

Fonte: Fotografia nossa.

A lógica utilizada foi inserir iconografias unitárias ao centro do teto, na confluência das abóbadas, conduzindo o olhar para o que ali foi representado. Na Ordem Terceira do Convento do Recife foi adotada a mesma disposição dos elementos figurativos, a representação do Espírito Santo envolto por raios de luz, sendo a pomba branca na capela-mor da igreja ainda contornada pelo triângulo da Trindade. No Convento de São Francisco de Paraguaçu, encontramos os já referidos elementos fitomórficos conjugados pela heráldica portuguesa em alvenaria, tratados quando abordamos a questão das matérias primas.

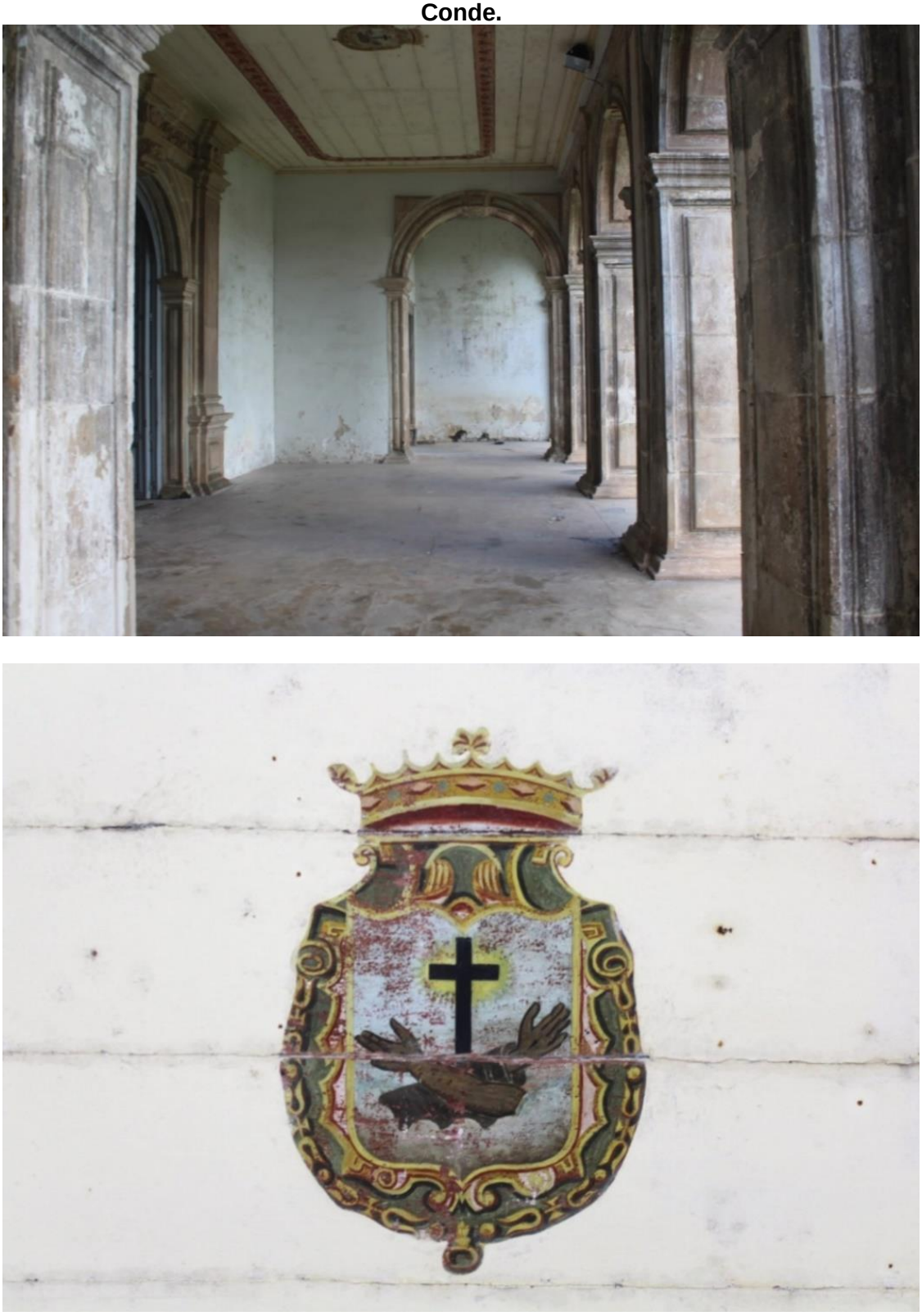
Figura 148 – Teto em abóbada de arestas da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

O caso do Convento de São Francisco do Conde se assemelha a planta do Convento de João Pessoa, pois o nártex, que também se configura enquanto galilé, possui o teto repartido em três unidades, um maior e dois menores. Acompanhando a sequência das arcadas da galilé, os três arcos centrais correspondem ao forro maior, já no segmento dos arcos das extremidades encontramos os forros menores individualizados em relação ao central. A cobertura central possui uma moldura com

elementos vegetalistas esquemáticos nas extremidades e apenas um brasão das armas da Ordem ao centro do forro.

Figuras 149 e 150 – Teto e seu pormenor do nártex do Convento de São Francisco do Conde.



Fonte: Fotografias nossas.

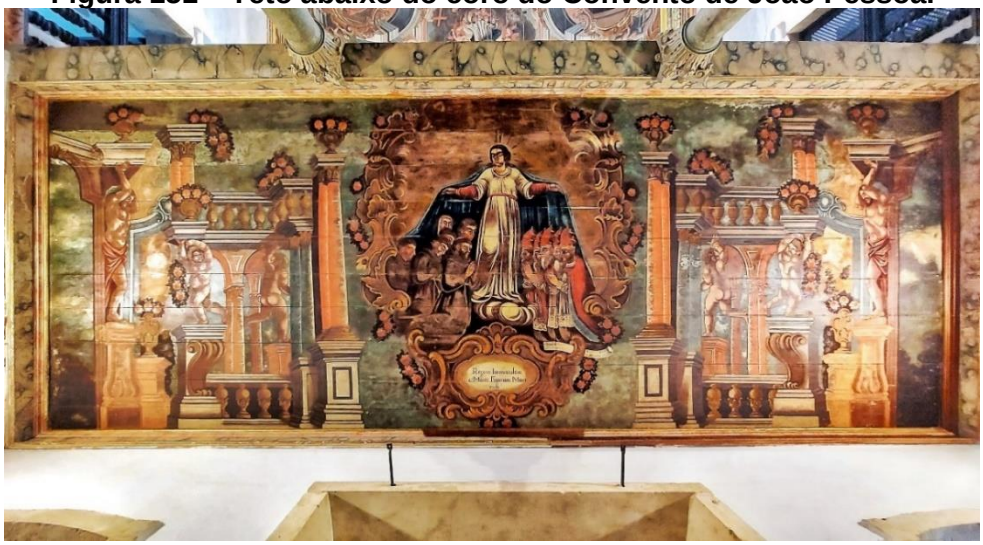
Ressaltemos que todos os elementos isolados encontrados nos conventos acima referidos neste subcapítulo estão inseridos de maneira avulsa, ou seja, não possuem estruturas arquitetônicas simulando sustenta-los, não há elementos vegetalista emoldurando-os, tão pouco caixotões repartindo sua superfície. Os elementos aqui pontuados, em última análise, mantêm-se solitários, o que não significa falta de domínio técnico, de criatividade ou de opção, mas sim uma escolha consciente, estratégica e interessada em aproveitar da melhor maneira a transmissão clara e direta de mensagens, de valores e de gostos específicos.

7.3 Tetos em quadratura

Adentrando nas tipologias de maior dimensionalidade, partiremos pelos tetos em quadratura dos Conventos Franciscanos do Nordeste, que contabilizam 29 exemplares distribuídos em nove dos treze edifícios aqui estudados. O Convento de Salvador é o que se destaca nessa contagem com sete forros, seguidos pelos de Olinda e de Penedo, ambos com cinco; João Pessoa, Igarassu e Cairu seguem com quatro, três e dois, respectivamente, enquanto Sirinhaém, São Cristóvão e São Francisco do Conde apresentam apenas um exemplar cada.

A quadratura é constituída numa representação de estruturas arquitetônicas que simulam espaços que ultrapassam os limites do teto e fabricam ambientes onde figuras divinas, cenários celestiais e elementos simbólicos e alegóricos têm espaço para enaltecer os valores cristãos e da Ordem. O que se destaca aqui é a presença de pormenores importados da linguagem arquitetônica, como paredes, varandas, arcadas, abóbadas e cúpulas, independente da dimensionalidade e como ocupa a superfície do forro. O resultado é a divisão em quadraturas de um patamar, com vinte e dois exemplares, e de dois patamares, com sete; sendo a diferença consistindo na quantidade de espaços fingidos criados. Esses patamares contornam os limites do teto com as estruturas arquitetônicas em perspectivas, direcionando o olhar do espectador para algo acima. A única obra que não possui tal característica é a do teto abaixo do coro do Convento de João Pessoa, que foi desenhado como um cenário visto de frente, não por baixo, e as colunas, arcadas e balaustradas anguladas para o topo da pintura e não para o centro.

Figura 151 – Teto abaixo do coro do Convento de João Pessoa.



Fonte: Fotografia nossa.

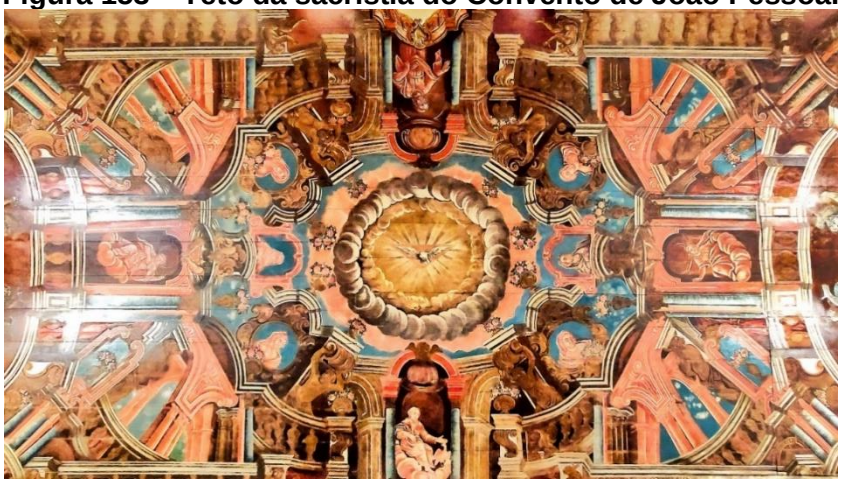
Os tetos em quadratura com apenas um patamar apresentam algumas características particulares. O primeiro ponto é o tipo de estrutura do patamar, que, com exceção do exemplar do Convento de João Pessoa acima, os demais seguem os limites do teto e têm seus pontos de fuga de maneira a simular que a estrutura direciona para o centro do forro. Dentre os dez exemplares identificados, alguns modelos são constituídos apenas de varandas com balaustradas e alguns elementos figurativos arquitetônicos, como na sacristia do Convento de Igarassu ou na capela-mor da Ordem Terceira do Convento de Penedo.

Figura 152 – Pormenor da varanda fingida do teto da sacristia do Convento de Igarassu.

Fonte: Fotografia nossa.

Outros modelos possuem estruturas mais complexas, com colunas, arcadas e janelas, como na sacristia do Convento de João Pessoa e no corredor de acesso a sacristia do Convento de Salvador.

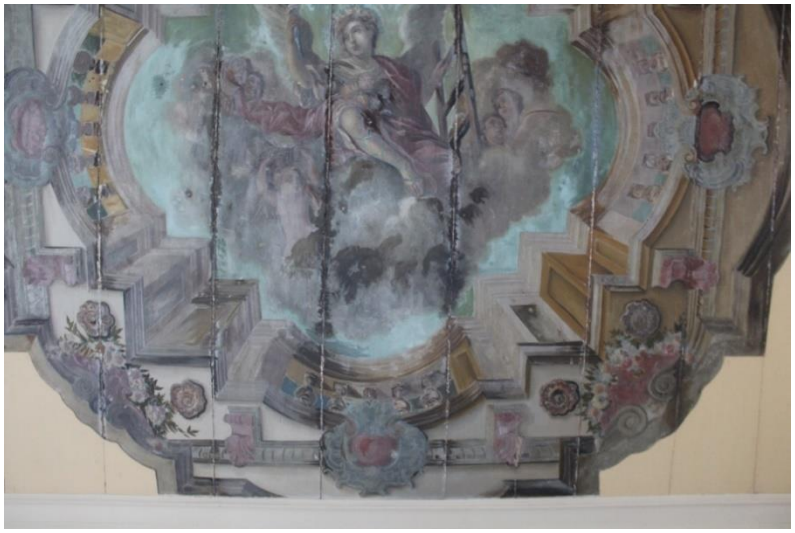
Figura 153 – Teto da sacristia do Convento de João Pessoa.



Fonte: Fotografia nossa.

Essas estruturas fingidas simulam acompanhar as paredes dos espaços onde foram inseridos os tetos em quadratura, mas em alguns casos, como no corredor de acesso ao mortuário da Ordem Terceira e nos corredores das torres da igreja do Convento de Salvador, o pintor permitiu que os observadores pudessem visualizar abaixo do balcão das varandas. Nesses casos é possível identificar pormenores das estruturas de suporte de um balcão (mísulas), entalhes fitomórficos e florões que se penduram nos elementos arquitetônicos.

Figura 154 – Pormenor do teto do corredor da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

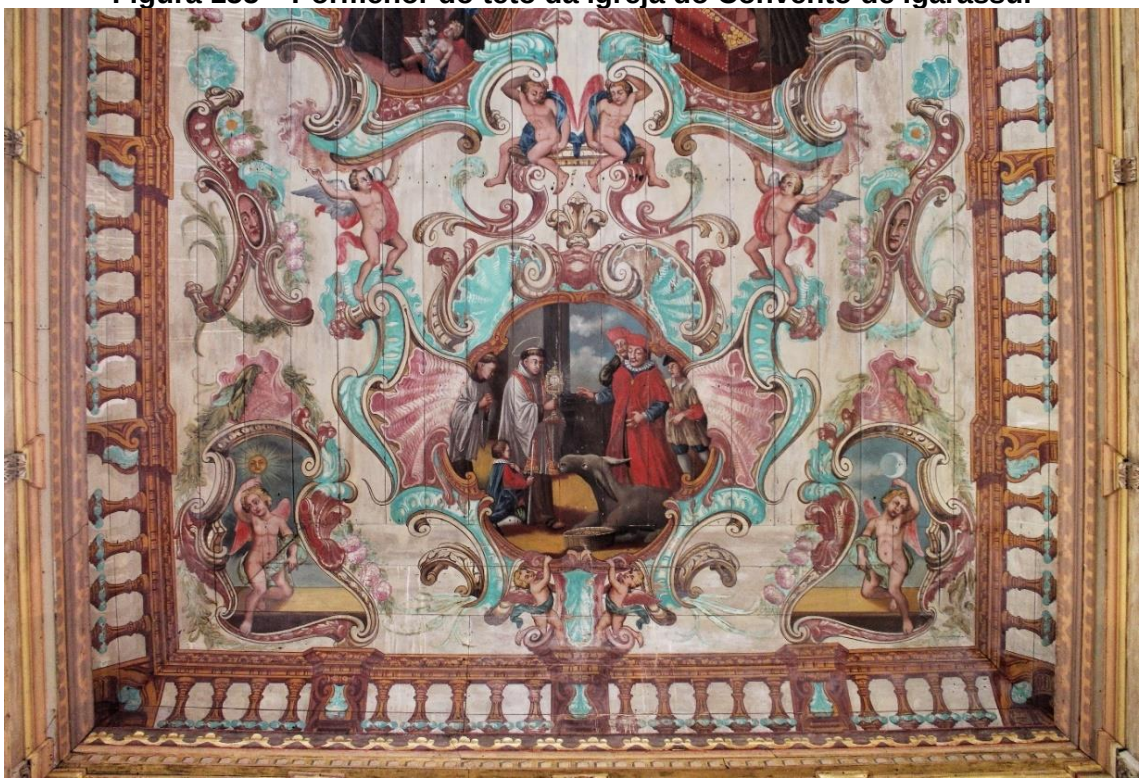


Fonte: Fotografia nossa.

Outro aspecto concernente aos tetos em quadratura de um patamar é sua abertura para um fundo que pode ser com medalhão iconográfico incorporado ou com arrombamento pictórico. No primeiro caso, a iconografia localizada ao centro do teto fica isolada por uma moldura em relação ao conjunto, como ocorre no teto da Capela dos Noviços e na sacristia da Ordem Terceira do Convento de Olinda; em outros casos, o medalhão faz parte da estrutura arquitetônica, como na biblioteca do Convento de Olinda e na nave da capela da Ordem Terceira do Convento de Penedo. Um caso particular é o da nave da igreja do Convento de Igarassu, estruturado num forro sanqueado, cujos limites são formados por uma varanda com balaustradas. O aspecto peculiar é sua pequena conexão com os medalhões iconográficos nas extremidades do eixo central latitudinal que se sustentam numa forma semelhante a um pilar e dois anjos apoiados numa das mísulas da varanda. A partir desse ponto, uma complexa rede de formas arquitetônicas e zoovegetalistas se expandem organicamente segundo o gosto Rococó que emolduram os sete medalhões iconográficos (de formato circular, cruciforme e ovalado torcido em S[84]) e que se conectam pelas mãos de anjos que sentam num medalhão para sustentar o próximo. Outros quatro medalhões de aspecto trapezoidal se apoiam sutilmente através de algumas volutas distorcidas nos vértices da varanda. Toda a composição assume a leveza e a festividade – vista também na capela-mor – obtida pela linguagem Rococó, o que gera essa impressão de que os medalhões quase não estão conectados com o patamar da composição em quadratura.

[84]Essa nomenclatura é uma tentativa de alcançar a forma de quatro dos sete medalhões que assumem um formato oval irregular, pois criam uma sutil curvatura em ângulos opostos, similar a um S ou mesmo a forma de uma fruta, como uma manga.

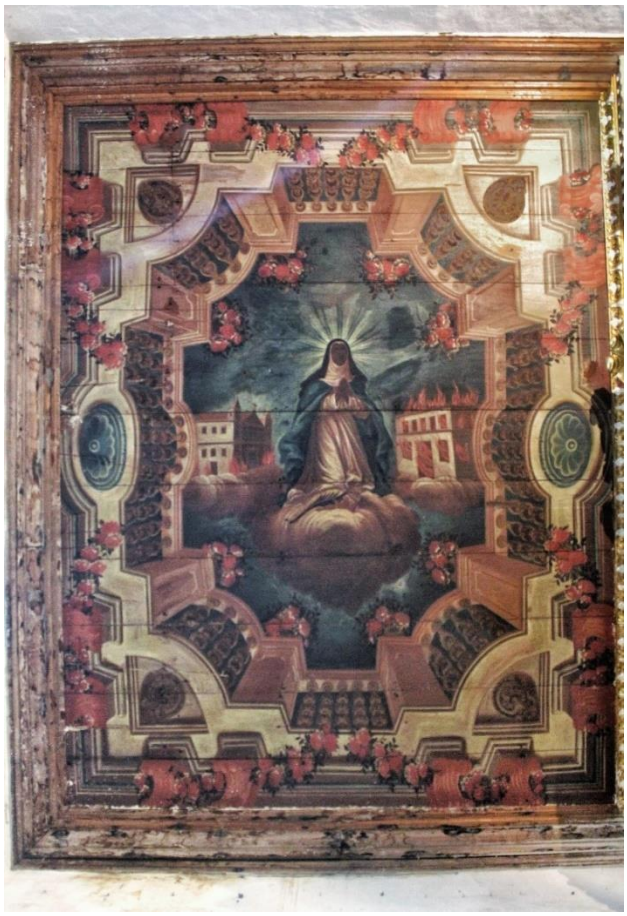
Figura 155 – Pormenor do teto da igreja do Convento de Igarassu.



Fonte: Fotografia nossa.

A outra modalidade de tetos em quadratura com um patamar é a dos que possuem arrombamentos pictóricos. Ao todo são doze exemplares cuja característica comum é o fundo projetando-se para um céu fingido – criando esse efeito de rompimento do teto para um espaço aberto, definido como arrombamento (transposição) pictórico (pintura do forro) –, tendo como diferença para os casos anteriores que não há a presença de um medalhão isolando a iconografia do contexto celeste. Todas as representações figurativas estão de alguma maneira integradas ao contexto de nuvens, flutuações e voos, e os limites da cena são as estruturas arquitetônicas dos patamares. Em alguns casos, como no teto dos corredores das duas torres da igreja do Convento de Salvador, Santa Efigênia e São Benedito surgem portando seus atributos como se estivessem flutuando por entre as nuvens. No caso de Santa Efigênia, os atributos da Santa Negra (igreja e prédio em chamas) são apresentados sobre nuvens ao fundo.

Figura 156 – Teto do corredor da igreja com iconografia de Santa Efigênia do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

No corredor de acesso ao mortuário da Ordem Terceira do mesmo convento, um anjo alegórico também emerge suspenso entre nuvens e aqui a figura é desenhada numa tentativa de perspectiva maior do que os casos anteriores. A questão é que muitos dos exemplos encontrados nos conventos franciscanos aqui estudados possuem no ponto central iconografias representadas corporalmente de frente, semelhante à pintura de cavalete, enquanto que, em algumas obras, os artistas se desafiam a alcançar soluções perspéticas para simular que as vemos flutuar acima de nós. O resultado é o mesmo que encontramos no princípio do Renascimento, quando Andrea Mantegna (1431-1506), na busca por dominar a perspectiva, gerava distorções corporais, como na sua pintura “Lamentação sobre Cristo Morto” (c. 1475-1478) onde a parte superior do corpo de Cristo deitado aparenta ser maior do que a região inferior. No corredor de acesso ao mortuário, o pintor tentou elevar a perna direita do anjo para demonstrar que o vemos por baixo realmente sentado nas nuvens,

mas a solução não foi eficiente e causa a impressão de imprecisão anatômica. Apesar disso, é possível decodificar essa tentativa de solucionar um problema perspectivo.

Figura 157 – Teto do corredor de acesso ao mortuário da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Nos tetos em patamar ainda encontramos não apenas uma figura isolada, mas grandes composições figurativas que agregam complexidade técnica e discursiva. Como na antiga portaria, atual Capela de Santa Ana, do Convento de Olinda e da portaria atual do Convento de Salvador, onde um intrincado jogo simbólico-alegórico divide espaço na pintura com figuras de natureza sacra, numa profusão de jogos com o olhar.

Passando para os tetos em quadratura com dois patamares, o quantitativo não alcança a metade do modelo anterior, contendo apenas sete exemplares. Apesar da inferioridade numérica, esses tetos apresentam diversos níveis de complexidade, seja no âmbito técnico ou simbólico-iconográfico. Antes de apontar seus pormenores individuais, alguns parâmetros gerais são constatados. O primeiro é a localização: dois encontram-se na nave das igrejas, outros dois nas capelas, mais dois em

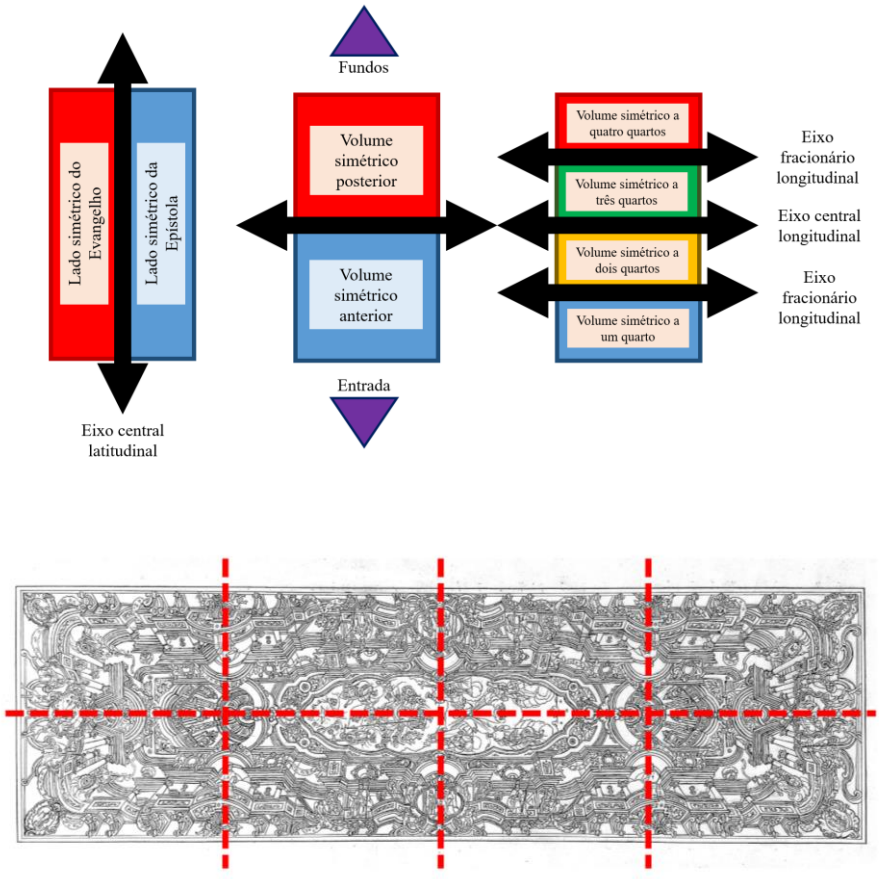
transeptos e apenas um abaixo do coro, confirmando que são voltados para o público civil e não apenas aos frades. Os dois exemplares nas capelas encontram-se nas dependências das Ordem Terceiras dos Conventos de João Pessoa e São Cristóvão, apesar de ser um espaço restrito ao público em geral, ainda é voltado para a comunidade para além dos frades ordenados, tendo em vista que os terceiros permanecem civis. Outro aspecto a ter atenção é a estrutura de suporte. Com exceção do teto abaixo do coro do Convento de Olinda, todos os demais são em cobertura exterior, o que se reflete na altura dos forros, distantes o suficiente do olhar do público para melhor captação da obra como um todo. Tal aspecto também justifica que todos são tetos curvos: três abóbadas de berço, três sanqueados e um de abóbada de falso arco abatido. Em paralelo com os exemplares de tetos em quadratura de um patamar, que apresentam poucos forros curvos, a escolha por essa modalidade de angulação da superfície procura atender aos interesses do artífice de melhor visualização e simulação da estrutura arquitetônica fingida. Ou seja, a curvatura do teto torna a obra parcialmente voltada para o seu topo, auxiliando a suspenção da descrença[85] no olhar do público, tornando mais crível a visualização de varandas, arcos, abóbadas e cúpulas.

A nível de representação, com exceção do teto abaixo do coro da igreja do Convento de Olinda, que possui uma varanda circular que leva para um espaço celeste (único arrombamento pictórico) no ponto central, os demais possuem alguma figuração, sendo três elementos antropomórficos – o teto da nave da igreja do Convento de João Pessoa ainda possui agregado quatro elementos simbólico-alegóricos –, três arquitetônicos e um histórico-episódico. No contexto de composição, todos possuem eixos que distribuem os volumes das estruturas arquitetônicas fingidas de maneira simétrica: latitudinais, que seguem do princípio do teto ao ponto mais distante – geralmente partindo da entrada do recinto até a extremidade oposta –, e

[85]Terminologia oriunda da literatura, que se refere a capacidade do escritor de fazer a leitura de elementos ficcionais e fantásticos se tornarem coerente e críveis dentro do contexto (universo) onde estão inseridos. Acreditar em fadas (fantasia), monstros (terror), máquinas do tempo (ficção científica) só é possível por conta da boa construção de universo realizada pelo autor, caso contrário o leitor não vai aceitar (suspender a descrença) que a existência dessas coisas e criaturas fazem sentido dentro da narrativa. Aqui utilizamos essa terminologia como uma forma argumentativa para melhor compreender o trabalho do pintor ao pensar a obra que executa, pois é seu trabalho, numa obra mimética (tentativa de reproduzir elementos da realidade numa obra plástica) de quadratura que precisa fazer os observadores aceitarem o falseamento da realidade (superfície unidimensional), suspenderem sua descrença de que ali não existe uma estrutura arquitetônica para admitirem que dentro dos limites da obra (encontro com as paredes) aquilo é, por alguns instantes, verídicos e válidos.

eixos longitudinais, partido de uma lateral em direção a extremidade lateral oposta. Os eixos são dispostos segundo os elementos arquitetônicos e os volumes da pintura, podendo ser demarcados por arcos, varandas, cúpulas ou medalhões que exercem esse efeito de equilíbrio entre os elementos que os entornam. Tomemos como exemplo o teto da nave da igreja do Convento de João Pessoa que possui um eixo latitudinal cortando simetricamente a obra num lado da Epístola e noutro do Evangelho, enquanto outros três eixos subdividem em sucessão os volumes do teto. O eixo central longitudinal reparte o teto num volume simétrico anterior e noutro posterior, enquanto os eixos fracionários subdividem esses dois volumes em mais volumes menores. No convento aqui utilizado como exemplo, existem dois eixos fracionários, gerando quatro volumes simétricos, assim como ocorre no teto da nave da capela da Ordem Terceira do Convento de São Cristóvão. O teto com mais eixos fracionários longitudinais está no teto da Capela dos Noviços do Convento de João Pessoa, com quatro eixos ao todo (obtidos através de arcos de volta perfeita).

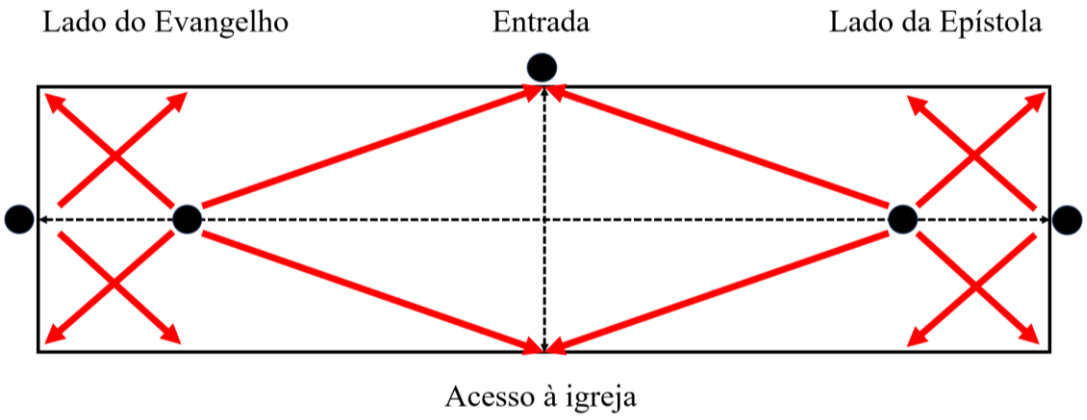
Figura 158 – Esquema dos recortes dos eixos do teto da igreja do Convento de João Pessoa.



Fonte: Elaboração nossa.

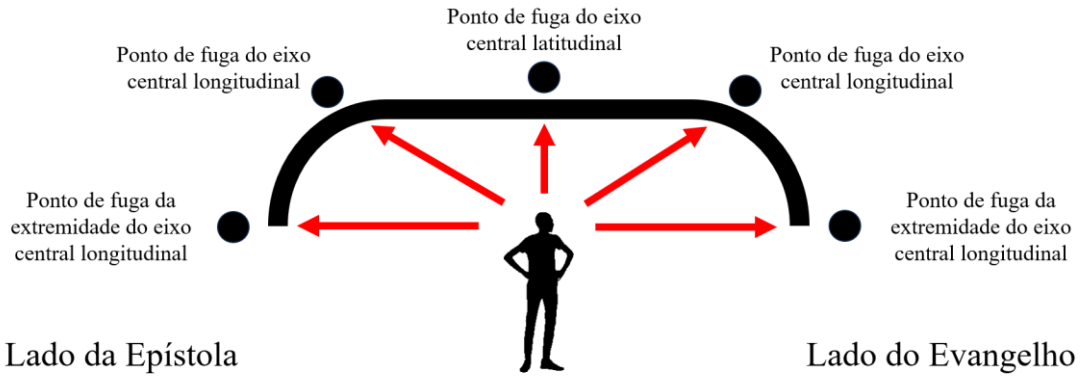
O último aspecto geral é a perspectiva, ou seja, de onde partem os pontos de fuga que auxiliam no direcionamento dos ângulos das formas geométricas que delineiam as formas arquitetônicas. Grande parte dos tetos em quadratura de um patamar possuem o ponto de fuga no centro do teto. O mesmo não é facilmente aplicável nos exemplos com dois patamares em decorrência da complexidade de elementos arquitetônicos ali organizados. No caso do teto abaixo do coro do Convento de Olinda, o ponto de fuga encontra-se no eixo central latitudinal a partir da entrada e os seus limites se encontram com os dois pontos de fuga no eixo central longitudinal no limite do começo da curva do seu sanqueamento. Os últimos pontos de fuga estão nos limites do eixo longitudinal, na base que conecta às paredes. Analisando detalhadamente cada situação, é possível constatar que os pontos de fuga refletem a intencionalidade do artista e domínio ilusório da pintura, pois sua estratégia foi estabelecer os pontos perspéticos segundo os sentidos que o observador melhor poderá olhar a obra. A base do teto está próxima ao horizonte dos olhos das pessoas, enquanto o setor no final da curva é o encaixe entre a visão verticalizada e a horizontalizada. Já o ponto que parte do eixo latitudinal revela a lógica de quem adentra no recinto, pois o pintor desenhou a obra determinando apenas uma extremidade como ponto perspético. O resultado é que a varanda circular é vista em perspectiva (parte de sua balaustrada permanece oculta pela angulação) quando o observador se posiciona no sentido de quem adentra o recinto.

Figura 159 – Esquema da localização dos pontos de fuga no teto abaixo do coro do Convento de Olinda.



Fonte: Elaboração nossa.

Figura 160 – Esquema da visão do observador sobre os pontos de fuga do teto abaixo do coro do Convento de Olinda.



Fonte: Elaboração nossa.

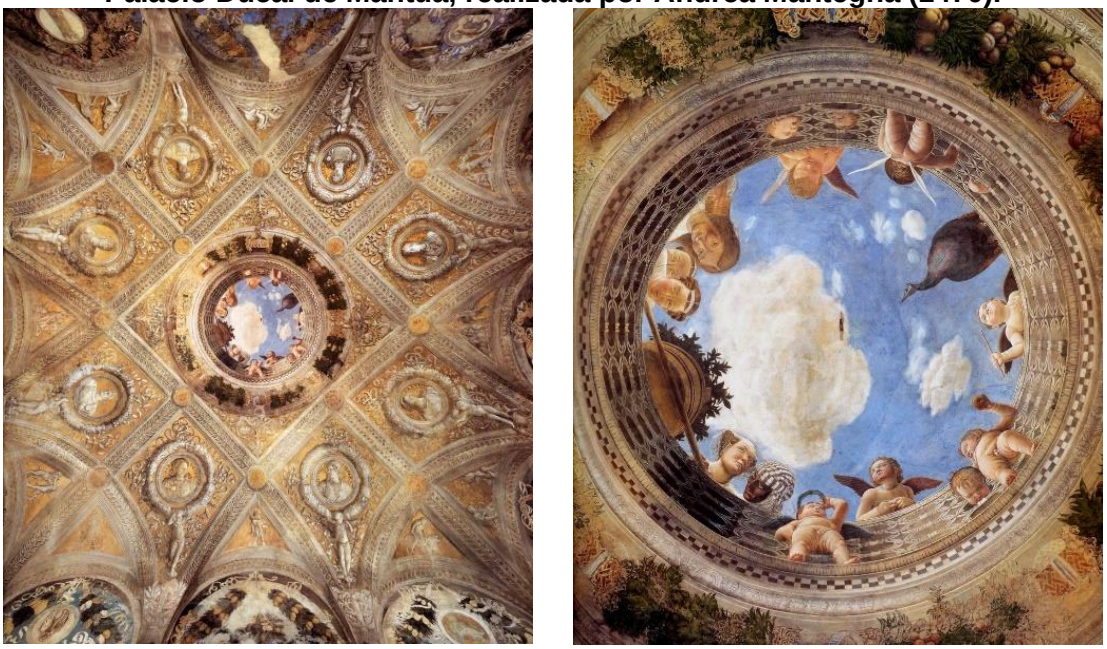
Figura 161– Teto abaixo do coro do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

A referida varanda circular é uma clara referência ao modelo aplicado por Andrea Mantegna (1431-1506) para o teto da *Camera Picta* (Sala Pintada) do Palácio Ducal de Mântua. Essa abertura circular central exemplifica a sutil transmissão das formas e a relevância dada aos modelos europeus classicizantes, cuja referência se encontra no óculo da cúpula do Panteão de Roma. A obra do pintor italiano foi produzida em 1470 para ocupar um espaço privado do edifício de caráter civil, cujos afrescos das paredes exaltavam a Família Gonzaga, e a abóbada de berço simulando estuques numa cúpula. O óculo centra apresentaria figuras de corte, *putti* e um pavão

(símbolo cristológico) em angulações que desafiam a perspectiva e alcançam resultados positivos. Já os medalhões ao longo da cúpula fingida apresentam imperadores romanos e cenas míticas greco-romanas. Essas formas foram reproduzidas em outros exemplos até que cruzasse o Atlântico e fosse aplicada pelo pintor (desconhecido) do forro abaixo do coro do Convento de Olinda, assimilando formas arquitetônicas da Antiguidade que foram replicadas no Renascimento em edifícios civis e adaptadas à linguagem barroca num edifício religioso franciscano localizado nos territórios lusos além-mar.

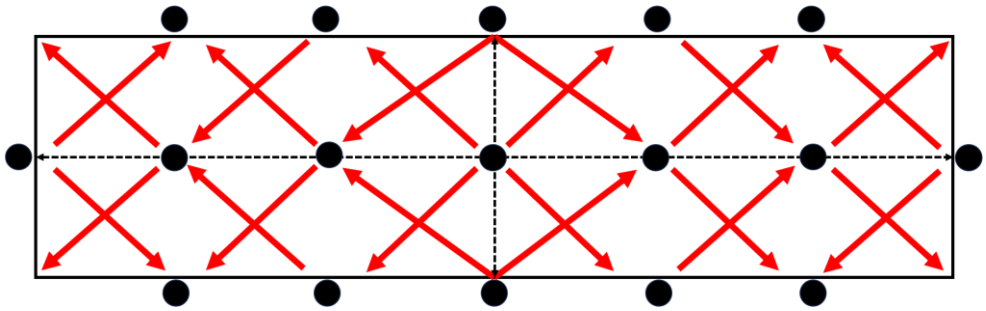
Figura 162 – Pintura do teto e seu pormenor da *Camera Picta* (*Camera degli Sposi*) do Palácio Ducal de Mântua, realizada por Andrea Mantegna (1470).



Fonte: Artmastered. The Painted Chamber: Andrea Mantegna's frescoes in the Ducal Palace of Mantua. 2016. Disponível em: https://artmastered.tumblr.com/post/148459348377/andrea-mantegna-frescoes-in-the-camera-degli. Acesso em: 15 dez 2023.

Outro modo de pensar o posicionamento do ponto de fuga foi através da disposição ao longo de uma linha mestra, ou seja, ao invés de haver um único ponto central, foi traçada uma linha ao centro do desenho e a partir dessa linha diversos pontos poderiam surgir. Os dois casos aqui observados foram os da nave da igreja do Convento de João Pessoa e da nave da capela da Ordem Terceira de São Cristóvão, cuja linha mestra corta o eixo latitudinal, partindo do eixo fracionário longitudinal a um quarto e se encerrando a três quartos. Os pontos perspéticos que cruzam com os que partem dos pontos centrais surgem ao longo da linha das arestas laterais.

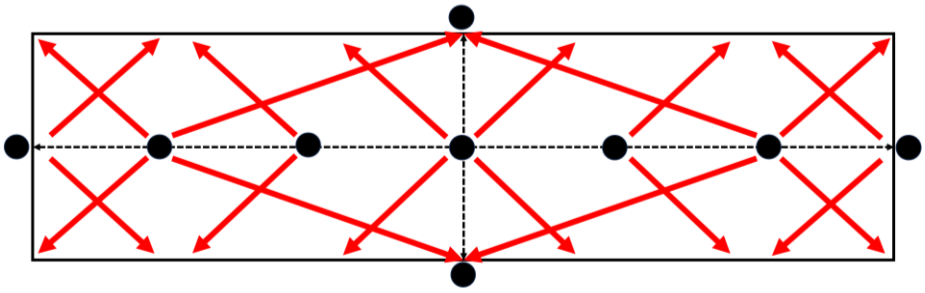
Figura 163 – Esquema dos pontos de fuga do teto da igreja do Convento de João Pessoa.



Fonte: Elaboração nossa.

O último caso a ser abordado é o do teto da Capela dos Noviços do Convento de João Pessoa. Seu princípio é similar ao dos anteriores, pensar os melhores posicionamentos dos pontos de fuga com base no posicionamento dos olhos do público. O medalhão central com o elemento figurativo histórico-episódico da hagiografia franciscana do Santo Patriarca subindo aos céus em sua carruagem de fogo também possui o papel de servir de princípio da irradiação dos ângulos perspéticos. Ao longo da linha do eixo central latitudinal foram distribuídos em seis localidades, resultando em direcionamentos dos edifícios de maneira aparentemente distorcida, mas que foi aplicada com a experiência de garantir os melhores posicionamentos que os olhos podem assumir.

Figura 164 – Esquema dos pontos de fuga do teto da Capela dos Noviços do Convento de João Pessoa.



Fonte: Elaboração nossa.

7.4 Tetos em medalhão iconográfico

Os tetos em medalhão iconográfico, também tratados aqui como encartelamentos iconográficos ou iconografias encarteladas, exigem maior atenção pela quantidade de variantes aglutinadas num único grupo. Sua terminologia tem

como base os elementos de natureza arquitetônica denominados “medalhões”, cuja origem reside nas medalhas de cunho político-militar, caracterizando-se como

> superfícies delimitadas por molduras em uma cornija com formatos redondos ou elípticos ou similares e preenchidos com pinturas ou relevos, retratando um fato, a vida de uma personalidade, religiosa ou não, podendo também conter um emblema, um brasão, uma efígie, entre outros. Poder-se-ía classificar esse ornamento em simbólico, seria até mais adequado, porém, optou-se por enquadrá-lo como geométrico, pois, na obra em análise, como será visto no terceiro capítulo, os medalhões não possuem nenhum conteúdo, sendo apenas figuras geométricas (Oliveira, 2011, p. 32).

Tais características se assemelham aos exemplos de tetos encontrados nos Conventos Franciscanos do Nordeste, pois a maioria é preenchida com representações figurativas que são emolduradas, enquanto seu entorno é geralmente desprovido de outros elementos pictóricos ou de talha, gerando um medalhão ou cartela isolado do forro, destacando-o na superfície. O quantitativo obtido no levantamento é de 31 exemplares, sendo encontrados em diversos ambientes do conjunto edificado franciscano. A morfologia mais comum é a das molduras em formatação arredondada (círculo ou oval), mas também existem casos angulosos (quadrados, losangos, retângulos) enquanto alguns ainda podem assumir desenhos mais complexos, sinuosos ou orgânicos. Tais circunstâncias acompanham as necessidades do que é representado, onde é representado e os referenciais plásticos existentes. De acordo com o quão compridos são os espaços maior a necessidade de esticamento da forma geométrica adotada para cada medalhão.

A análise quantitativa desses 31 exemplares revelou que a maioria (dezessete tetos) foi projetado para apresentar apenas um medalhão iconográfico, enquanto os demais se distribuem em escassos modelos de três, de quatro, de cinco, de oito, de dez e de vinte e um medalhões distribuídos ao longo da superfície do forro:

Tabela 24 – Montante de tetos por quantidade de medalhões nos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Quantidade de medalhões iconográficos	Quantidade de exemplares
Um medalhão iconográfico	17
Três medalhões iconográficos	3
Quatro medalhões iconográficos	2

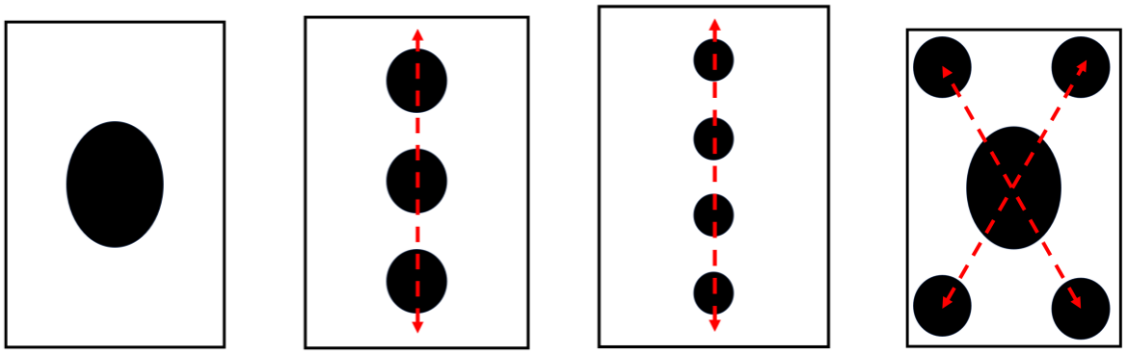
Cinco medalhões iconográficos	6
Oito medalhões iconográficos	1
Dez medalhões iconográficos	1
Vinte e um medalhões iconográficos	1
Total	31

Fonte: Elaboração nossa.

A característica mais evidente dessas obras é o fator centralidade, independente de quantos medalhões sejam colocados e a formatação do espaço, há sempre a presença de um ao centro do forro. Tal lógica evidencia a importância de que a iconografia seja destacada e visível por todos. Quando o quantitativo de medalhões é ímpar, os demais circundam o central. Enquanto os de três e quatro seguem uma distribuição em sequência linear, os de cinco são inseridos de maneira radial (nos eixos perpendiculares ao medalhão central). Destaquemos que o teto da galilé/nártex do Convento de João Pessoa foi repartido em três setores, seguindo o desenho do edifício (um central e dois laterais[86]), mas apenas dois dos três exemplares possuem iconografias. O resultado é que o forro da galilé acima referida possui apenas dez medalhões, distribuídos em dois grupos de cinco com sistema radial, sendo possível que o último também tivesse recebido essa mesma lógica compositiva, o que elevaria seu quantitativo para quinze medalhões. O mesmo sistema radial foi adotado na sacristia da Ordem Terceira do Convento do Recife, onde quatro medalhões são dispostos no vértice dos tetos, enquanto outros dezesseis circundam o central em trapézios irregulares.

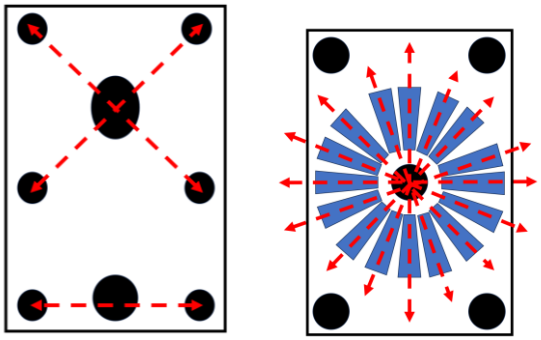
[86]O teto central segue os três arcos centrais da galilé e tem a medida do comprimento da nave da igreja, enquanto os tetos das extremidades são acessíveis pelos últimos arcos da galilé. A divisão dos três setores foi realizado por arcos abatidos que cortam o forro de maneira a sustentar a estrutura do edifício.

Figura 165 – Modelos de distribuição de um, três, de quatro e de cinco medalhões iconográficos nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste.



Fonte: Elaboração nossa.

Figuras 166 – Modelo de distribuição de oito e de vinte e um medalhões iconográficos nos tetos da portaria do Convento de Penedo e da sacristia da Ordem Terceira do Convento do Recife.



Fonte: Elaboração nossa.

O caso que gera maior estranhamento é o da portaria do Convento de Penedo, onde sete medalhões foram distribuídos sem seguir o padrão de centralidade. Os seis medalhões menores foram dispostos nos vértices e em duas das quatro arestas, enquanto os dois maiores foram aplicados em dois eixos centrais. O primeiro está posicionado ao centro da primeira sequência, ocupando uma área maior, enquanto o segundo, menor em relação ao anterior, foi colocado na aresta acima do retábulo. Essa composição sugere uma possível repartição na portaria que levava a necessidade de distribuir os medalhões segundo as subdivisões do local. Os elementos vegetalistas agregados aos medalhões corroboram tal interpretação, pois foram desenhados para que cinco dos oito formassem um conjunto isolado em relação aos outros três. Outro aspecto é a marca na tinta do fundo que indica a existência de algo anteriormente encaixado na estrutura do forro, como um gradeamento, restringindo o acesso ao retábulo de Nossa Senhora dos Humildes. O que podemos destacar desse exemplo é como as pinturas dos tetos podem também fornecer dados

sobre resquícios elementos hoje ausentes e dar indícios de como os espaços eram anteriormente.

Figuras 167 e 168 – Teto da portaria do Convento de Penedo e pormenor do elemento fitomórfico.

Fonte: Fotografias nossas.

Partindo para uma análise específica é possível identificar algumas iconografias com elementos zoovegetalistas, antropomórficos, histórico-episódicos e simbólico-alegóricos – terminologias abordadas quando tratarmos das temáticas. Ressaltemos a existência de um exemplar não identificável no corredor do Convento do Recife, por conta dos danos causados pela tinta óleo aplicada sobre toda a superfície, a oxidação da pintura que está por baixo dessa camada atual permite apenas reconhecer as formatações da moldura fitomórfica dos medalhões. O que nos

interessa de imediato é entender que emoldurar esses elementos confere-lhes destaque enquanto os isola na superfície do forro. A moldura, por sua vez, é o aspecto a ser observado atentamente, pois seu desenho precisa acompanhar o que está sendo representado no seu interior. Cada composição leva em conta a quantidade de figuras e suas corporalidades, as cores e os temas. Pessoas em pé e distribuídas uma acima da outra carecem de verticalidade, enquanto o repouso (sentado ou deitado) exige formatações horizontalizadas. Na cena de Cristo e da Virgem aparecendo a São Francisco, na nave da igreja do Convento de Marechal Deodoro, o pintor distribuiu as figuras uma acima da outra. O autor opta por posicionar São Francisco de joelhos em oração em direção a Nossa Senhora, que está no meio da cena por entre nuvens brancas. A Santa, por sua vez, assume a mesma posição de rogo direcionado a Cristo. A narrativa triangularizada ali apresentada evidencia o papel de Virgem intercessora que acolhe os anseios de São Francisco – representando toda a sua Ordem – e transmite ao seu Filho. A presença do globo terrestre junto ao Santo Patriarca ressalta a quem as suas orações são dedicadas, as almas dos vivos pecadores. Todo a mensagem é construída hierarquicamente, seja pela posição das figuras na cena, pelas mãos que rogam ou pelos olhos que indicam o percurso do discurso da oração, e essa composição é enquadrada num medalhão retangular com as extremidades inferior e superior repartida em três curvas. Sua moldura se restringe a frisos azulados e elementos figurativos arquitetônicos e zoovegetalistas que conduzem o olhar do observador no sentido vertical.

Figura 169 – Pormenor do medalhão iconográfico do teto da nave do Convento de Marechal Deodoro.

Fonte: Fotografia nossa.

No teto abaixo do coro do mesmo edifício, a verticalidade se repete na figura de Santa Clara, posta em pé portando seu atributo (ostensório). Apesar de isolada numa paisagem onde se vê apenas uma igreja ao fundo, referência ao seu papel

enquanto matriarca da Ordem Segunda Franciscana das Clarissas, fundada em 1212, sua corporalidade torna coerente a necessidade do uso do medalhão ovalado que a envolve.

Figura 170 –Teto em medalhão iconográfico do teto abaixo do coro do Convento de Marechal Deodoro.

Fonte: Fotografia nossa.

No plano horizontal dos medalhões, tomemos como exemplo outro teto abaixo do coro, na igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador. O tema central do referido forro é de natureza figurativa simbólico-alegórica, representando as três virtudes teologais: a Fé, a Esperança e a Caridade. As duas primeiras aparecem em medalhões circulares nas extremidades do teto, emolduradas numa estrutura arquitetônica fingida em tons de cinza e bronze. Enquanto a Esperança junta as mãos em sinal de oração, a Fé segura o cálice com a hóstia, ambas apresentadas em pé

em meio-corpo (a partir da cintura). A Caridade, diferente das suas companheiras alegóricas, se posta sentada em nuvens, envolta por anjos a alimentar duas crianças em seus seios (ato de doação), sua corporalidade acompanha a formatação horizontal do medalhão poligonal dodecagonal que se ajusta ao desenho da composição do teto. O medalhão se constitui numa forma retangular que recebe, nas extremidades laterais, prolongamentos formando um recorte em cinco arestas cada que se ajusta aos elementos arquitetônicos neoclássicos que desenham a superfície simulando estruturas em madeira ou estuque.

Figura 171 –Teto em medalhão iconográfico do teto abaixo do coro da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O que se pode evidenciar dos exemplares acima é que uma mesma estrutura pode ser ajustada tanto a formatação do forro como também pode seguir a lógica da corporalidade daquilo que será representado. Não é possível estabelecer um padrão de concepção de um projeto, pois depende do que será priorizado. Respeitar a figura Pia, como a de Santa Clara, e as cargas teológicas embutidas nos símbolos é essencial, mas isso pode ser feito acompanhando as linguagens plásticas que alcançam a cultura colonial brasileira através da transmissão e disseminação de informações. Em outros casos, os limites do forro são ameaçados pelo interesse no

que está sendo representado, como no corredor de acesso à sacristia do Convento de Salvador, onde a cena horizontalizada de banquete forçou a moldura a preencher os poucos espaços que sobram; sendo a linguagem Rococó desse emolduramento uma vantagem pela facilidade de ajustes que as formas orgânicas assumidas pelos elementos arquitetônicos.

Figura 172 –Teto em medalhão iconográfico do corredor do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Em grande parte dos tetos com medalhão iconográfico assumem certas similaridades, seja pelo formato do medalhão, a localização, o que está sendo representado ou o ajuste com o desenho do teto. No entanto, alguns casos apresentam peculiaridades necessárias de serem aqui explanadas. O primeiro exemplo é o da sacristia do Convento de São Francisco do Conde, onde, ao centro, foi inserido um medalhão poligonal de estrela de oito pontas, cujo desejo se baseia na justaposição de um losango maior com um quadrado menor (quatro pontas maiores do que as outras quatro). Seu interior apresenta uma cena de Nossa Senhora da Misericórdia que abre seu manto azul para acolher os franciscanos, alusão a proteção da Virgem Imaculada aos Frades Menores, grandes defensores de sua causa. O que torna essa obra única é seu tema, poucas vezes encontrado no conjunto dos tetos aqui estudados, e o formato da moldura, somente encontrado aqui.

Figura 173 –Teto em medalhão iconográfico da sacristia do Convento de São Francisco do Conde.

Fonte: Fotografia nossa.

O segundo exemplo são dois forros onde o fundo do entorno do medalhão é preenchido com elementos fitomórficos para ocupar o vazio deixado entre o medalhão e as bordas do teto. O caso do teto em masseira da biblioteca do Convento do Recife possui cinco superfícies (uma em paralelo com o piso e outras quatro inclinadas se apoiando nas paredes), sendo o medalhão inserido na folha central plana, enquanto os demais são preenchidos com folhas, flores e frutos que se contorcem por toda a superfície. Outro exemplo é o da capela-mor do Convento de Igarassu, cuja estrutura em abóbada de arestas contém um medalhão central e outros quatro radiais nos eixos centrais próximos às paredes da capela. Todo o espaço vazio entre esses medalhões foi ocupado por formas ao gosto Rococó, seguindo o desenho das suas molduras, o que significa a presença de elementos de origem zoovegetalistas (conchas, folhagens e flamas) e arquitetônica (vasos, volutas, medalhões) se dissolvendo em formas mais orgânicas, distorcidas e, por vezes, distantes da realidade. O resultado visual é a agregação de efeitos festivos e dinâmicos que se ajustam aos limites da superfície disponível e suas formatações abobadadas.

Figura 174 –Teto em medalhão iconográfico da capela-mor do Convento de Igarassu.

Fonte: Fotografia nossa.

Nas dependências da Ordem Terceira do Convento do Recife encontramos alguns modelos particulares de medalhões, aqueles cujos seus interiores são ocupados por vegetalismos, assumindo uma visualidade interativa com as estruturas de iluminação dos espaços. No consistório, o forro plano de madeira apresente um desenho neoclássico com um elemento vegetalista em talha dourada ao centro da superfície que serve de suporte – ou base – para o lustre de cristal e luminárias de vidro em pele de jaca. Partindo desse eixo central irradiam linhas retas formando um grande círculo que compõe grande parte do conjunto, enquanto os espaços vazios nas quatro extremidades são preenchidos por mais folhagens douradas.

Figura 175 –Teto em medalhão iconográfico do consistório da Ordem Terceira do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

Nos demais espaços, os forros em estuque apresentam o mesmo padrão de elementos vegetalistas ao centro envolvendo as luminárias enquanto são contornadas por frisos que as emolduram. Já o exemplo do teto da edícula da sacristia do Convento de Igarassu aplica a mesma lógica através da azulejaria. O centro emula estruturas de suporte para iluminação em formato de rosácea no ponto central da abóbada de berço.

Figura 176 –Teto em azulejaria com medalhão iconográfico da edícula da sacristia do Convento de Igarassu.

Fonte: Fotografia nossa.

Um aspecto a ser pontuado aqui é o fator dos possíveis danos e destruições sofridas pelos tetos, que gera dificuldades de leitura e segurança na real natureza das obras aqui abordadas. Muitos medalhões são parte de trabalhos pictóricos de quadratura, o que induz a possibilidade de muitos desses medalhões, hoje vistos isolados, estarem originalmente inseridos em composições maiores. Diante das condições de certos forros, podemos conjecturar repintes sobre a pintura original, cujo resultado foi a remoção do entorno dos atuais medalhões iconográficos. O caso da capela-mor do Convento de São Francisco do Conde é um exemplo, pois seu fundo neutro aparenta indicar a cobertura branca sobre obras originais, caso similar ao ocorrido na biblioteca do primeiro piso do Convento de Olinda. Alguns exemplares, como no Convento de Penedo, podem apresentam marcas do natural desgaste da pintura, levando a perda de parte dos elementos iconográficos que auxiliariam no entendimento da iconografia.

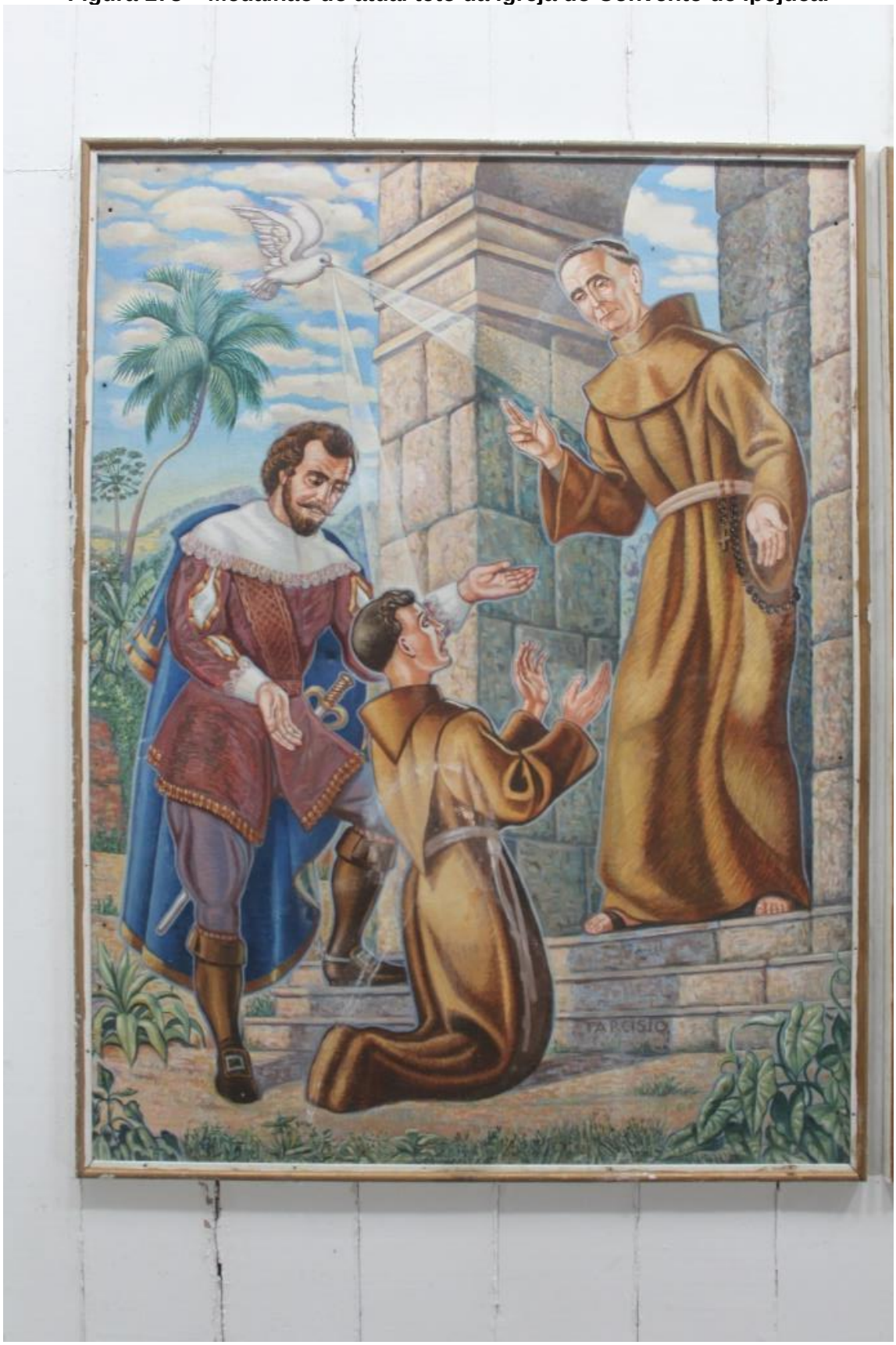
A capela-mor do Convento de São Francisco do Conde é emblemático quanto ao impacto danoso da intervenção humana e da falta de preservação. O edifício como um todo vem se deteriorando – sendo o mesmo que não é possível acessar um dos tetos por risco de segurança –, e na capela-mor da igreja, algumas tábuas já se encontram ausentes, prejudicando a leitura da obra que ainda existe. A capela foi erguida em abóbada de berço com extremidade sextavada próxima ao altar, todo o entorno do medalhão foi pintado de branco, havendo evidências no entorno do medalhão da existência de mais elementos figurativos hoje recobertos pela tinta branca. Como é possível observar na figura a seguir, os anjos que sustenta dois pequenos medalhões nas laterais do medalhão maior aparentam estar sentados em algo que foi encoberto. Provavelmente seriam estruturas que levariam a alguma varanda fingida, enquadrando essa obra não como medalhão iconográfico, mas sim como teto em quadratura. Tal aspecto de repinte se repete na biblioteca do primeiro piso do Convento de Olinda, onde cinco medalhões foram distribuídos no sistema de um central e quatro radiais nos eixos perpendiculares, mas o que nos deixa a questão é a forma como as bordas de cada moldura aparenta ter passado por repintes, sugerindo a existência de um fundo oculto ou mesmo mais elementos figurativos hoje ausentes.

Figura 177 – Pormenor do medalhão do teto da capela-mor do Convento de São Francisco do Conde.

Fonte: Fotografia nossa.

O último exemplo nesse sentido é o da nave do Convento de Ipojuca, destruído num incêndio, resultando em atuais cinco medalhões retangulares dispostos em sequência narrando a trajetória da Imagem do Cristo Jancenista que hoje ocupa o trono do retábulo da capela-mor. A questão do referido teto é a solução encontrada pelos encomendantes da obra para sanar a destruição do forro original. Os cinco painéis, elaborados no final do século XX, não recebem emolduramentos expressivos (frisos finos), são de cores intensas e o fundo é branco. A obra reflete o esforço da comunidade de recuperar a memória do edifício, tanto na luta por repor o que foi perdido, como por trazer à tona um aspecto de seu passado (a origem da comunidade franciscana em Ipojuca) e de resistir à destruição e ao apagamento.

Figura 178 – Medalhão do atual teto da igreja do Convento de Ipojuca.



Fonte: Fotografia nossa.

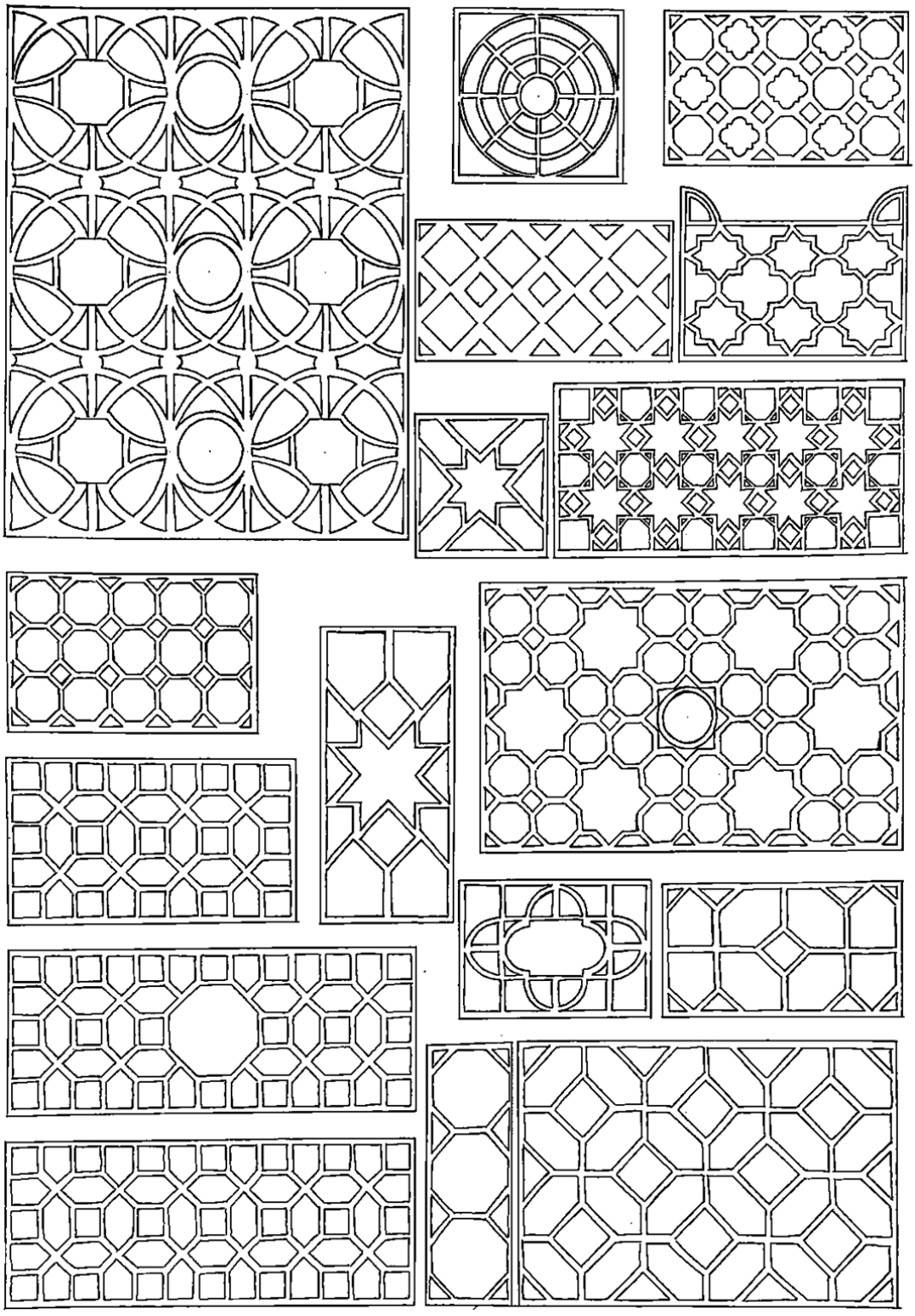
7.5 Tetos em caixotões

Dentre todas as modalidades de linguagem adotada nos forros dos conventos franciscanos nordestinos, os tetos em caixotões são os que dominam o volume do espólio, com trinta e cinco exemplares. Sintetizando o que já foi abordado em capítulos anteriores, essa tipologia envolve os modelos cuja característica essencial é a disposição de painéis geométricos ao longo da superfície seguindo um padrão visual dividido por traves. No contexto franciscano nordestino foram exploradas múltiplas formas de se fazer um teto em caixotões, seja por seus desenhos, distribuição nos conventos ou pelo aspecto iconográfico. Do ponto de vista da materialidade desses tetos, que é a linha condutora deste capítulo, observamos a existência de apenas um exemplar em azulejaria sobre alvenaria (a já mencionada cúpula da capela-mor do Convento do Recife), enquanto todos os demais são feitos em tábuas, talhas e estruturas de suporte em madeira. Apesar de, ao longo dos séculos, diversos materiais (pedra, estuque, alvenaria) terem sido empregados como base para a sua confecção, no Brasil Colonial, a madeira domina a produção. Seja pelo barateamento dos custos pela facilidade de acesso num território dominado pela rica biodiversidade, pela sua maleabilidade, sua praticidade ou sua facilidade de manipulação, a madeira se tornou popular entre os artífices que residiam no Brasil.

No âmbito morfológico, observamos a predominância de superfícies planas na execução dos projetos, contabilizando vinte e seis tetos planos. São práticos por não exigirem estruturas de carpintaria e marcenaria complexas para se ajustar a curvaturas, além de facilitar os encaixes das traves e dos painéis. Os outros dez modelos são casos mais isolados de avanço nos domínios técnicos de confecção estrutural e plástico: três abóbadas de berço; duas abóbadas de falso arco abatido; dois sanqueados; um de masseira; um de asna de nível com cinco panos e uma cúpula. Tal complexidade de execução se amplifica quando observamos os desenhos adotados para cada projeto, pois, dos trinta e quatro exemplares, dezesseis foram projetados em malha geométrica quadrangular ou retangular, apenas um em malha trapezoidal e outros dezenove são malhas mistas. O conceito aqui adotado de “malha mista” se refere aos tetos cujos caixotões possuem mais de uma forma geométrica e nesse aspecto, os Conventos Franciscanos do Nordeste oferecem um manancial de

possibilidades que se ajustam aos mais diversificados formatos e estrutura de telhado, além das variadas dimensionalidades dos espaços.

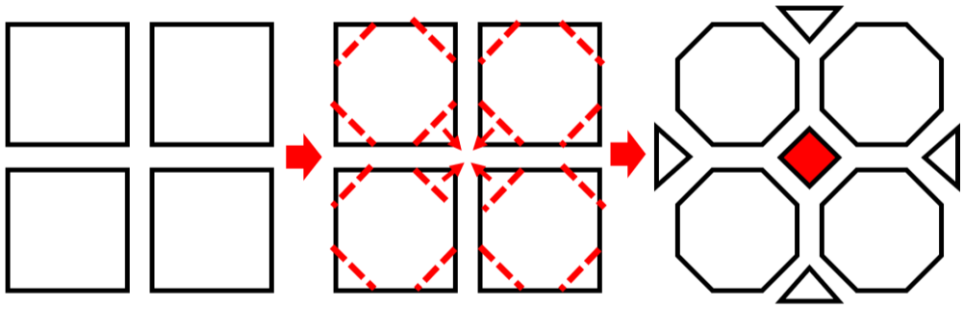
Figura 179 – Esquemas das variações de tetos em caixotões de malha mista presentes nos Conventos Franciscanos do Nordeste.



Fonte: Elaboração nossa.

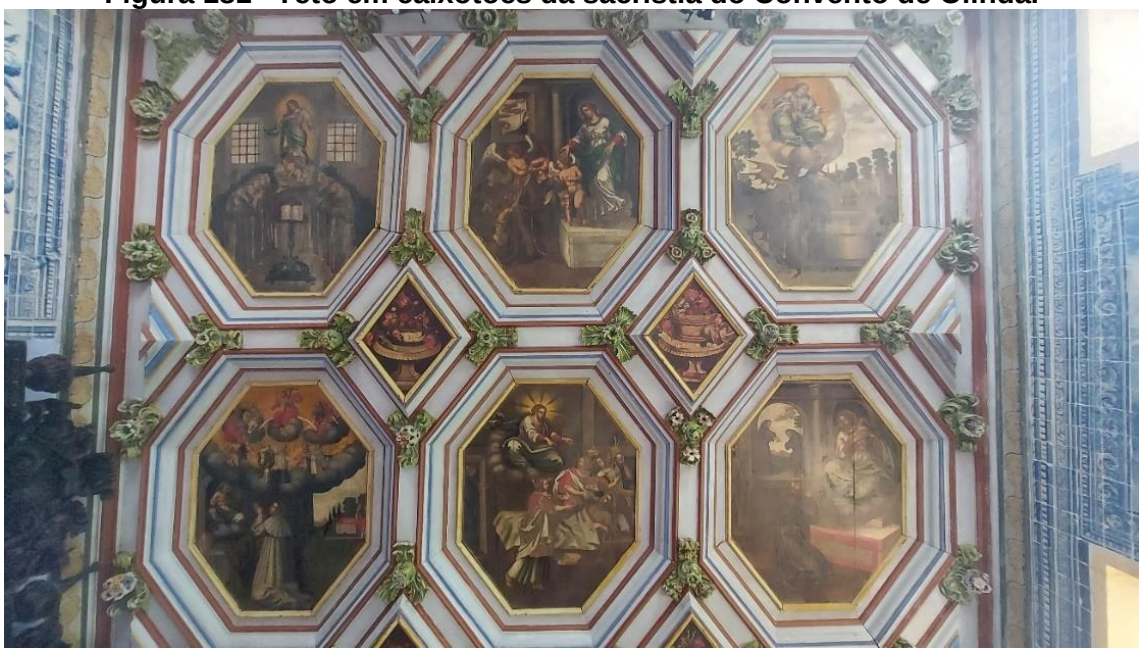
Os primeiros exemplos a serem evidenciados são os casos do agrupamento poligonal no programa losango-octogono, presentes na sacristia e na nave da igreja do Convento de Olinda e abaixo do coro do Convento de Igarassu. Como apresentado no modelo abaixo, essa conjugação nos leva a conjecturar uma derivação da reformulação do teto em malha quadrangular, quando os painéis de quatro lados são cortados nos vértices por novas traves, resultando no surgimento de oito lados. O espaço vazio deixado pelo corte abre espaço para o preenchimento com um losango – ou triângulo, caso os octógonos estejam próximos aos limites do forro –, quase como se os triângulos remanescentes no corte do quadrado se juntassem e adquirissem a forma losangular.

Figura 180 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losango-octógono.



Fonte: Elaboração nossa.

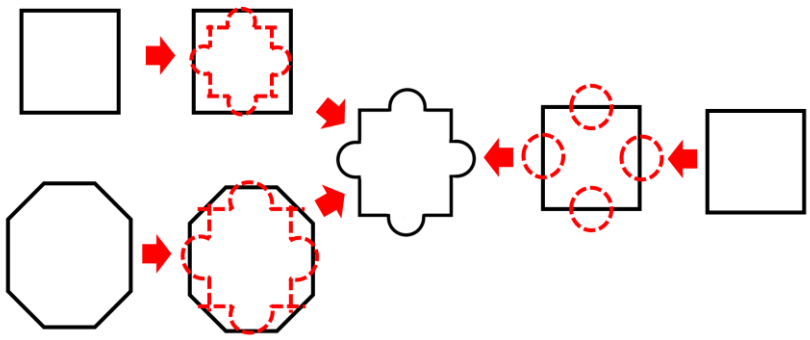
Figura 181 –Teto em caixotões da sacristia do Convento de Olinda.



Fonte: Fotografia nossa.

Dois outros exemplares demonstram ser variações desse programa losango-octógono, o primeiro é o da nave da Capela de São Roque da Ordem Terceira do Convento de Olinda e o outro da Sala do Capítulo do Convento de Salvador. O exemplo de Olinda adquiriu a particularidade de ter sete dos quinze caixotões octogonais novamente alterados num dodecágono irregular com quatro arestas curvas. As prováveis possibilidades para o surgimento de tal desenho seriam o adoçamento de quatro semicírculos nas faces da forma quadrangular, ou um novo recorte nesse quadrado, ou mesmo no octógono, para adquirir as pontas semicirculares.

Figura 182 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losango-octógono das inserções de lados semicirculares nos quadrados.



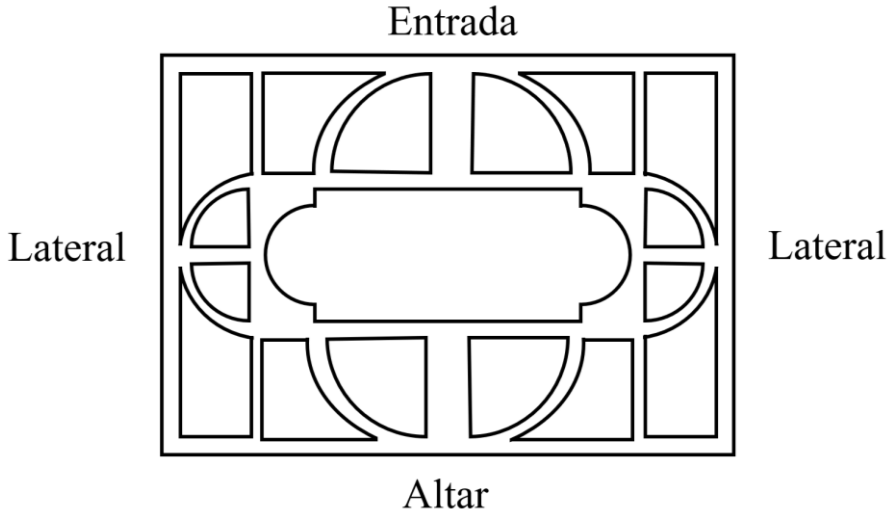
Fonte: Elaboração nossa.

Figura 183 –Teto em caixotões da nave da Capela de São Roque da Ordem Terceira do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

No teto da Sala do Capítulo do Convento de Olinda encontramos um polígono similar ao dodecágono irregular no centro do forro, a diferença é que se trata de um decágono, cujas faces semicirculares ocorrem apenas em duas das extremidades. Os demais caixotões acompanham sua formatação e adquirem formas triangulares e pentagonais também irregulares, pois ao menos uma das arestas é curva.

Figura 184 – Esquema do teto da Sala do Capítulo do Convento de Olinda.



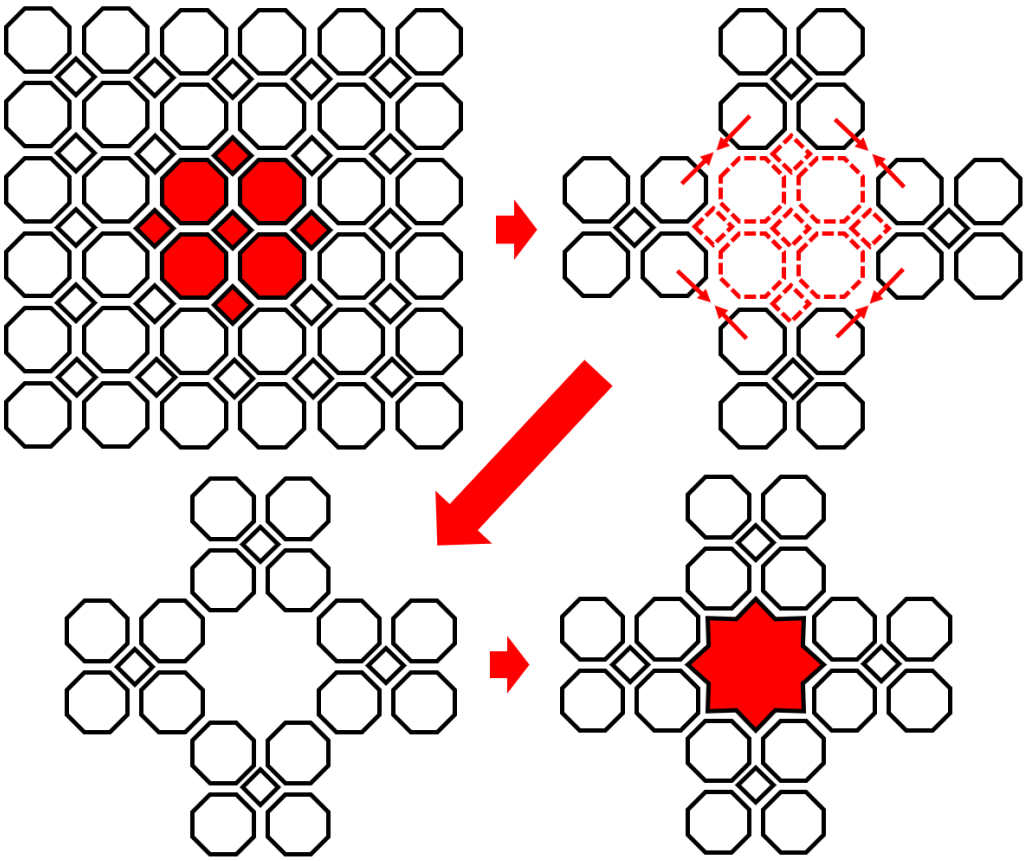
Fonte: Elaboração nossa.

Figura 185 –Teto em caixotões da Sala do Capítulo do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

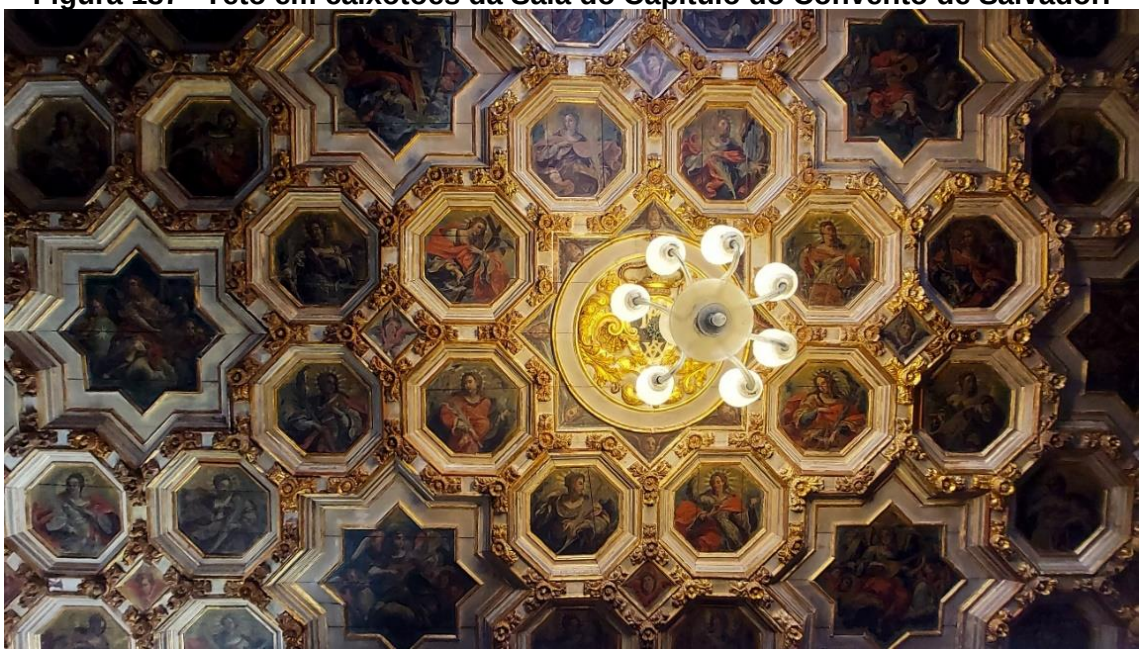
Retornando a questão do padrão losango-octógono, temos o exemplo da Sala do Capítulo do Convento soteropolitano, cuja distribuição recebe a adoção de outro polígono. Seguindo o modelo de base, deveriam conter sessenta octógonos. No entanto o artífice optou por remover sete quartetos de octógonos e, no intervalo que se forma, foram inseridos hexadecágonos em formato de estrela de oito pontas nos espaços vazios deixados. Ressaltemos que a remoção dos octógonos gera uma lacuna dos losangos, tornando necessário aproximar as arestas dos octógonos, proporcionando o formato estelar do vazio. Ao todo são seis estrelas contendo elementos antropomórficos de anjos tocando instrumentos musicais e uma estrela com um elemento simbólico-alegórico de heráldica da Virgem, alternadas entre os oito quartetos de octógonos também preenchidos por iconografias de trinta e duas Santas Virgens Mártires. Essa complexidade temática será melhor abordada adiante. Sendo aqui o foco das formas dos caixotões, a formatação poligonal de estrela se repete em muitos outros tetos aqui estudados.

Figura 186 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losango-octógono com inserção de hexadecágono em formato de estrela de oito pontas.



Fonte: Elaboração nossa.

Figura 187 –Teto em caixotões da Sala do Capítulo do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

No forro abaixo do coro e da nave da igreja do Convento de Salvador, na galilé do Convento de Igarassu, na portaria do Convento do Recife e na Sala do Capítulo do Convento de Cairu são encontrados hexadecágonos em formato de estrela de oito pontas. Enquanto nos dois primeiros exemplos a estrela de oito pontas divide o espaço em equilíbrio com os demais caixotões, nos três últimos casos, a estrela surge ao centro, dominando a composição. Tanto no caso do Recife como no de Cairu, os artífices assumiram o mesmo modelo, uma estrela de oito pontas numa sala de planta quadrangular. O resultado é que o espaço vazio entre suas traves e as paredes permitiu a inserção de quatro caixotões triangulares radiais nos eixos centrais, que partem das arestas do teto, e outros quatro caixotões hexagonais radiais nos eixos perpendiculares dos vértices.

Figura 188 – Esquema de teto quadrangular com hexadecágono em formato de estrela de oito pontas ao centro.

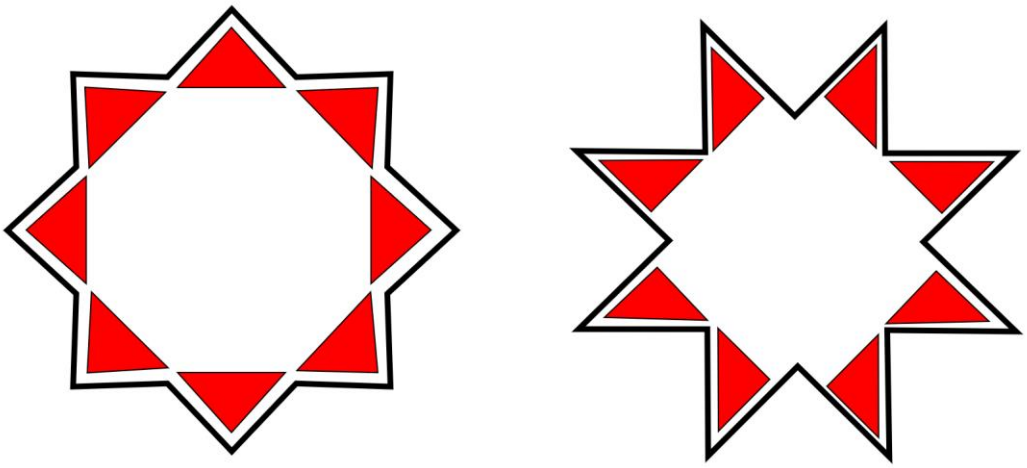
Fonte: Elaboração nossa.

Figura 189 –Teto em caixotões da portaria do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

Ressaltemos que tal formatação advém da morfologia das pontas da estrela, que não são formados por triângulos equiláteros, como ocorreu na Sala do Capítulo do Convento de Salvador, mas sim por triângulos retângulos.

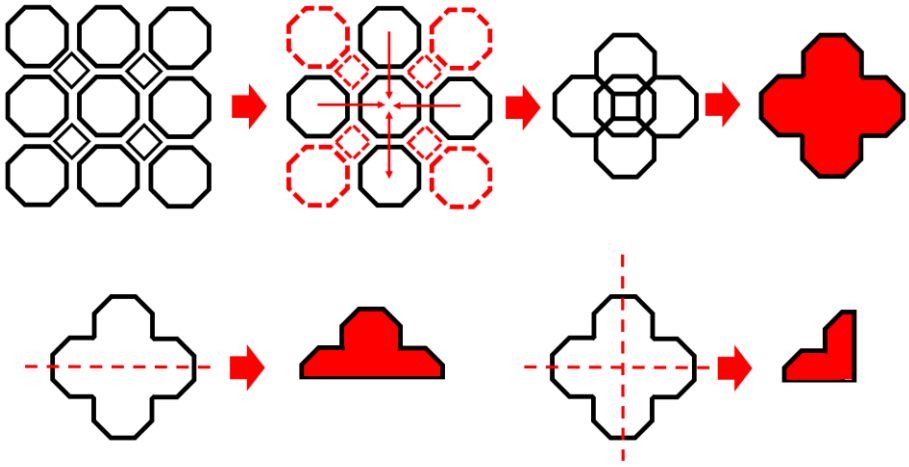
Figura 190 – Esquema dos modelos de hexadecágonos em formato de estrela de oito pontas com ponta de triângulos equiláteros e triângulos retângulos.



Fonte: Elaboração nossa.

À medida que adentramos no universo dos caixotões dos conventos franciscanos, nos deparamos com composições cada vez mais complexas que utilizam a estrela de oito pontas. O teto abaixo do coro e a nave da igreja do Convento de Salvador apresentam um intrincado jogo de formas geométricas. O forro apresenta dois icoságonos formatados como cruzes que são alternados por hexadecágonos em formato de estrela de oito pontas, seis dodecágonos em formato de T e outros quatro octógonos em forma de L. Com base no modelo de padrão losango-octógono, o icoságono poderia se formar numa volumetria conjugada de octógonos regulares, formando uma cruz de pontas iguais. Os polígonos em formato de T e L resultam, por sua vez de um e dois cortes transversais no eixo central dessa cruz, respectivamente.

Figura 191 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão em cruz, T e L.



Fonte: Elaboração nossa.

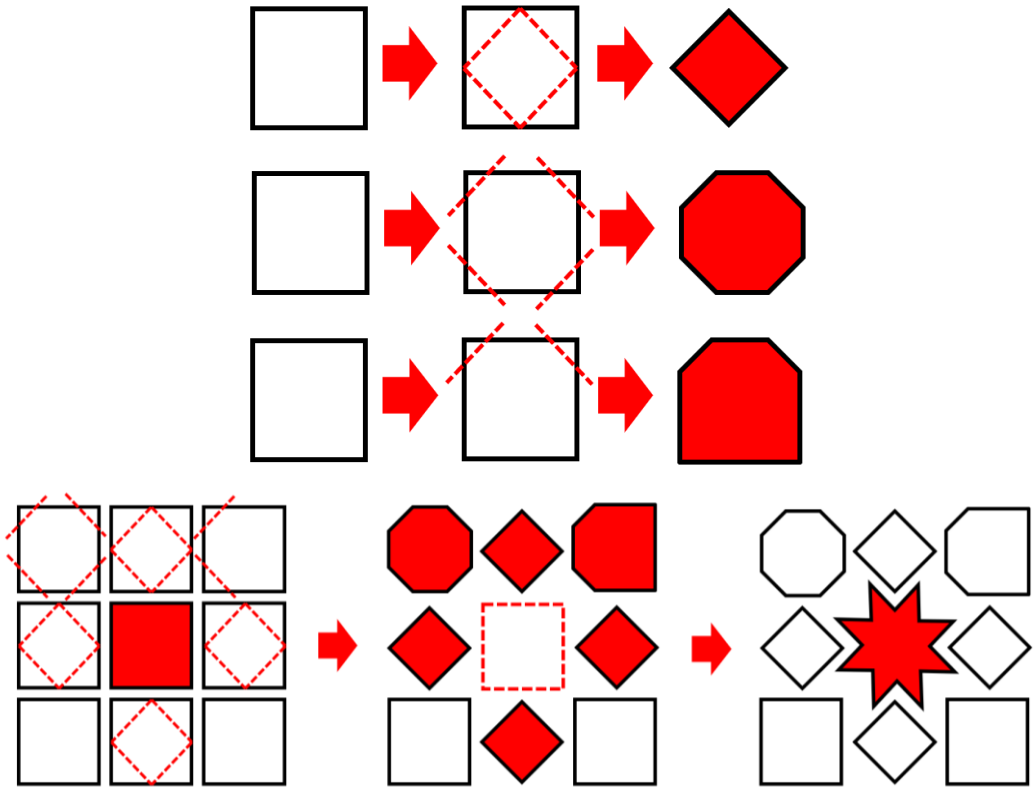
Figura 192 –Teto em caixotões do teto abaixo do coro do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Outro teto que tem em sua composição a referida estrela de oito pontas de triângulos retângulos é o da nave do mesmo Convento de Salvador, cujas angulações se encaixam em losangos, hexágonos irregulares e octógonos. A solução aqui encontrada é mais complexa e carece de retorno à malha quadrangular. A estruturação do teto em sanqueado torna os quadrados dos vértices em losangos irregulares (arestas em contato com a parede são menores). Seguindo pelas linhas e colunas próximas, onde deveria haver os painéis quadrados, ocorre a transformação em losangos e hexágonos irregulares (três arestas maiores e três menores) alternados. Com a existência desses losangos, o espaço vazio é preenchido pelos

triângulos retângulos que formam a estrela, ou seja, nesse caso, sua existência é similar aos padrões losango-octógono, surgindo do corte dos caixotões quadrados. Os octógonos passam a preencher o vazio deixado na coluna do eixo central, numa sequência de quatro painéis sucessivos.

Figura 193 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losango-octógono com acréscimo de estrela de oito pontas.



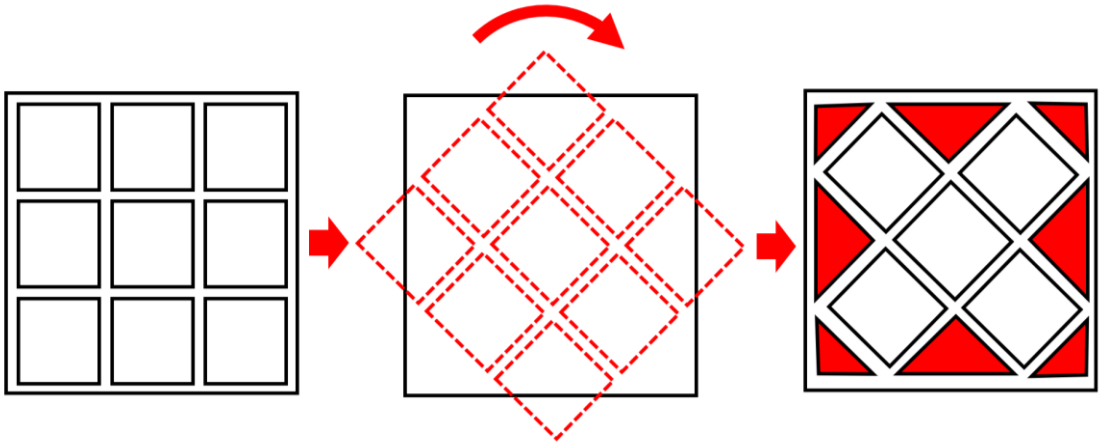
Fonte: Elaboração nossa.

Figura 194 – Teto em caixotões da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

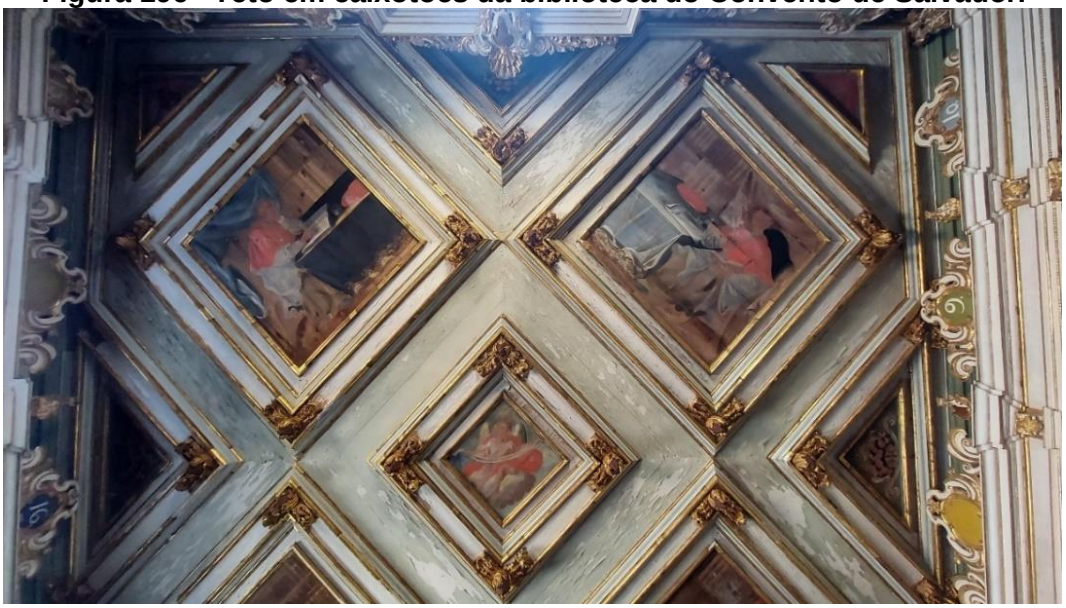
O último teto a conter um hexadecágono em formato de estrela de oito pontas de triângulo retângulo é o da galilé do Convento de Igarassu, e esse exemplar nos direciona para outra modalidade de padrão: o losango-hexágono. Para isso, é necessário recuar nessa formatação ao teto da biblioteca do Convento de Salvador, onde a malha quadrangular foi inclinada, o que significa que toda a superfície assume uma disposição losangular. O resultado é que certos quadrângulos ficam impedidos de se encaixar nas zonas próximas aos limites do teto, gerando a necessidade de inserir triângulos nesses espaços.

Figura 195 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losangular.



Fonte: Elaboração nossa.

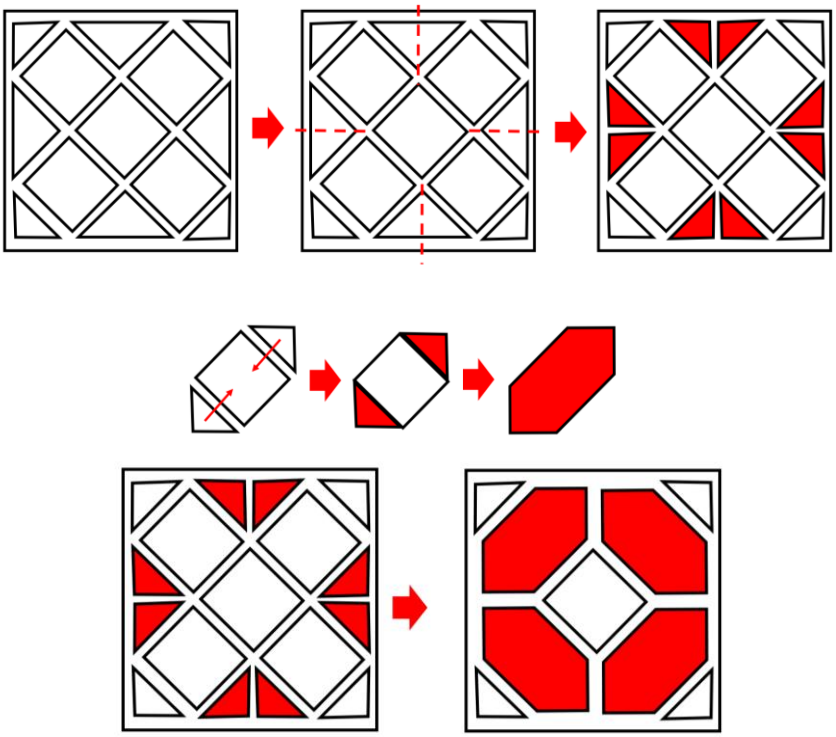
Figura 196 –Teto em caixotões da biblioteca do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

A torção da malha quadrangular não apenas permite a origem de um padrão losango-triângulo, como também deixa brechas para a elaboração do modelo losango-hexágono. Ao invés de ocupar os espaços com triângulos independentes, triângulos menores são anexados aos losangos, gerando duas pontas em extremidades opostas e a consequente formação de um hexágono, como ocorre nos tetos abaixo do coro dos Conventos de Olinda e do Recife.

Figura 197 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losango-hexágono.



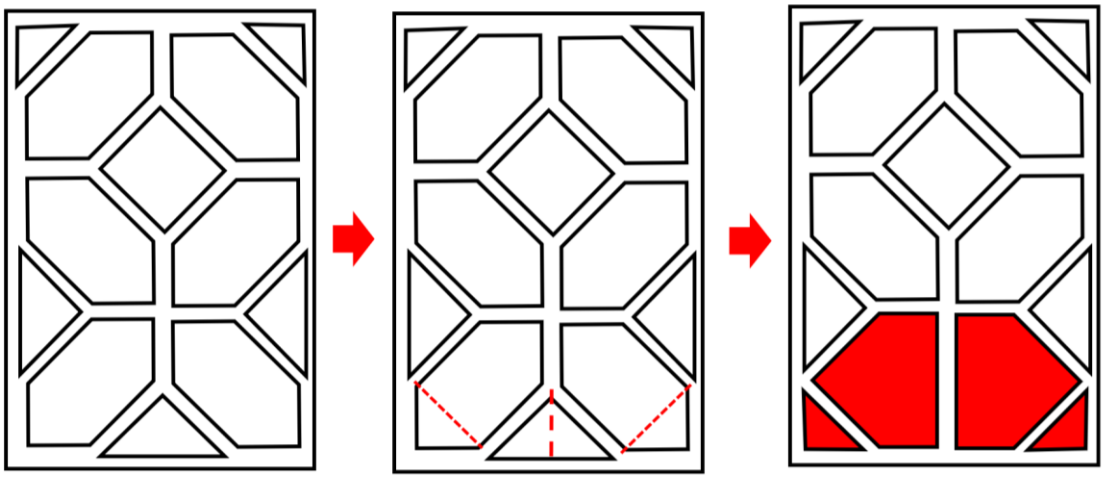
Fonte: Elaboração nossa.

Figura 198 –Teto em caixotões da galilé do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

O exemplo recifense ainda possui uma variante, pois nas extremidades, ao invés de manterem os hexágonos, uma das pontas foi cortada, gerando uma combinação com pentágonos no padrão losango-hexágono.

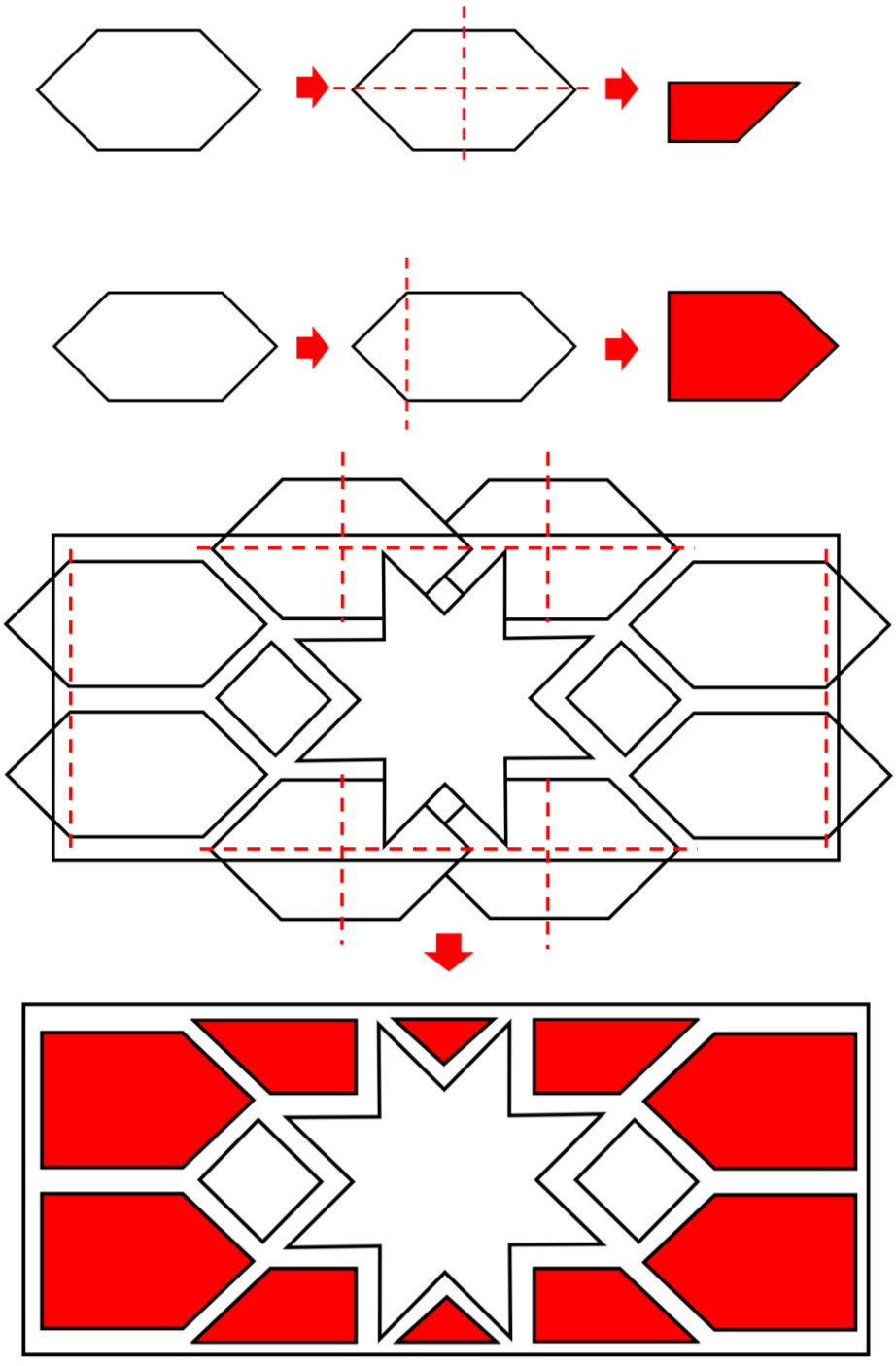
Figura 199 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losango-hexágono combinado com pentágono.



Fonte: Elaboração nossa.

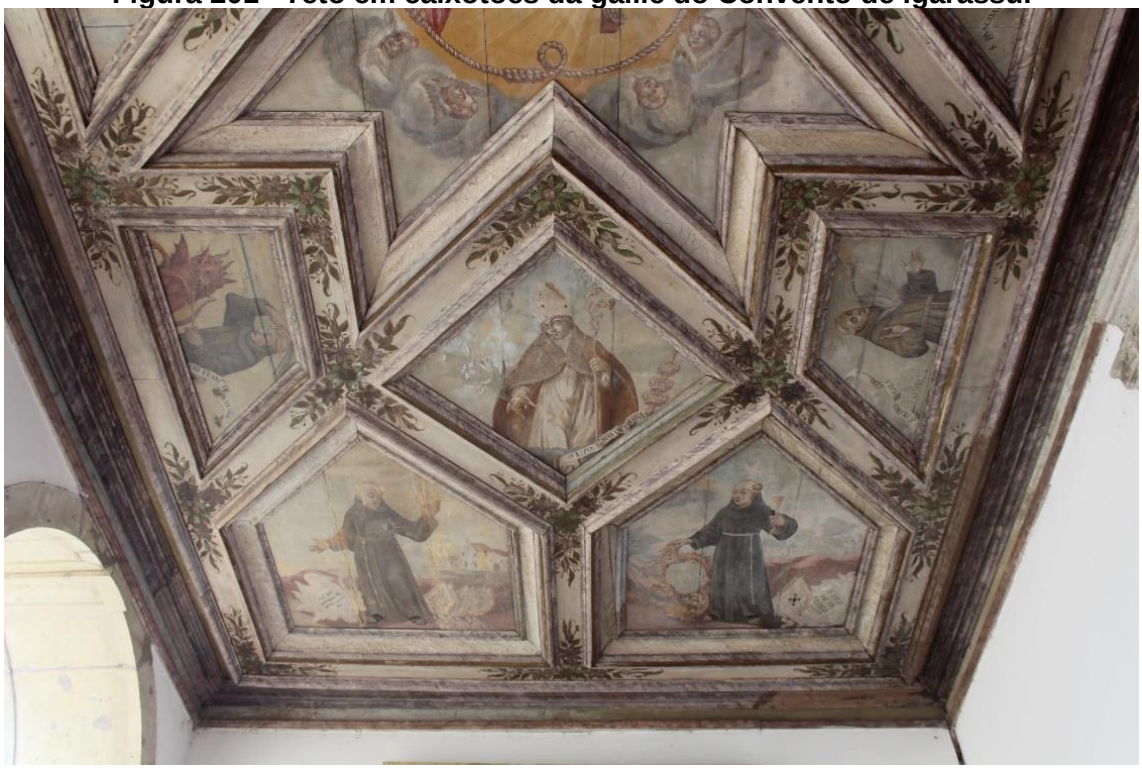
A partir dessa combinação, podemos retomar o caso do teto da galilé do Convento de Igarassu, onde o padrão losango-hexágono se ajusta em função do hexadecágono em formato de estrela. Sua posição central apresentando um elemento simbólico-alegórico da heráldica franciscana ajustada com dois losangos que ocupam o espaço triangular deixado entre duas pontas laterais. Entre os losangos e as paredes há espaço para a inserção de quatro pentágonos, enquanto que entre a estrela e as paredes se encaixam dois triângulos e quatro trapézios retângulo. A solução demonstra um recorte nos hexágonos para caber na composição do teto, gerando um padrão losango-pentágono.

Figura 200 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão losango-hexágono com estrela de oito pontas.



Fonte: Elaboração nossa.

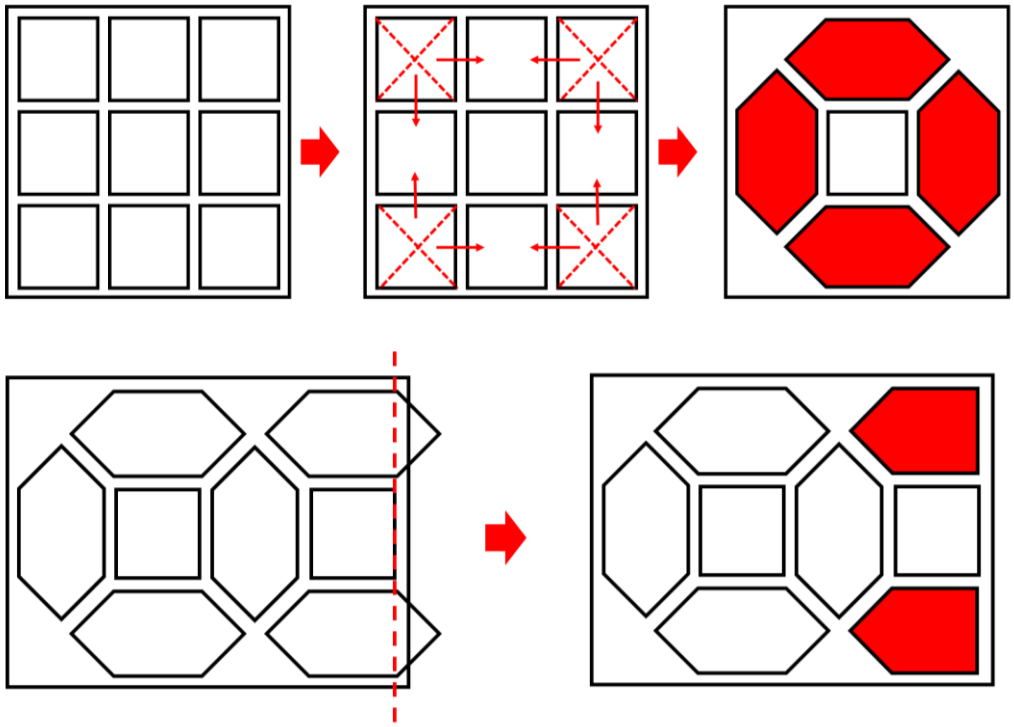
Figura 201 –Teto em caixotões da galilé do Convento de Igarassu.



Fonte: Fotografia nossa.

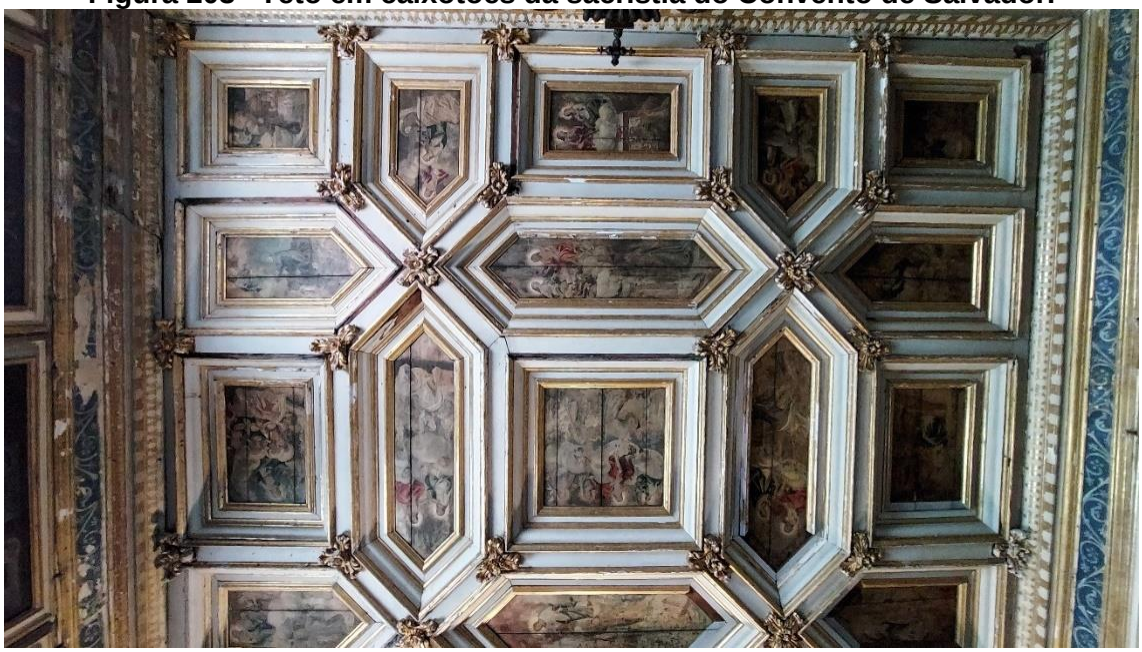
No mesmo sistema losango-hexágono, também encontramos o padrão quadrângulo-hexágono. Essa modalidade pode enquadrar tanto formas geométricas quadradas quanto retangulares, mas tem como ponto comum a mesma lógica de preencher os espaços vazios com as pontas dos hexágonos, ao invés de ocupar com triângulos. Todos os exemplos fazem parte do conjunto conventual franciscano de Salvador: um na sacristia da Ordem Primeira e os outros dois, a nave da igreja e o consistório, da Ordem Terceira. Os três possuem o mesmo padrão de combinação de quadrados rodeados por hexágonos, variando a quantidade de colunas e linhas que cada malha possui. Diante da limitação de espaço no encontro com as paredes, os hexágonos perdem uma de suas pontas e se tornam pentágonos.

Figura 202 – Esquema do ajuste geométrico para o padrão quadrado-hexágono.



Fonte: Elaboração nossa.

Figura 203 –Teto em caixotões da sacristia do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

A única variante desse padrão é a da referida sacristia, que teve o conjunto quadrado-hexágono removido na zona central e o espaço vazio foi ocupado por um

octógono de grandes proporções contendo como elemento simbólico-alegórico a heráldica das Armas de Portugal.

O último padrão de malha de caixotões mista se configura no sistema circular, formado pela já referida cúpula da capela-mor do Convento do Recife, que possui um sistema de oito colunas por três linhas de caixotões trapezoidais que seguem em direção ao óculo central. O exemplo é um dos poucos que apresentam essa lógica de caixotões fingidos, pois não há relevos, apenas demarcações através dos desenhos dos padrões dos azulejos.

Figura 204 – Cúpula recoberta com azulejos do Convento do Recife e seu pormenor.

Fonte: Fotografia nossa.

O outro exemplo é o mais complexo dentre todos os exemplares dos treze conventos franciscanos nordestinos e ocupa a capela-mor em abóbada de berço do Convento de Salvador. A estruturação geométrica do forro é composta por três sucessões de quatro círculos intercruzados e preenchidos por caixotões menores em formatos: circular, triangular irregular, trapezoidal irregular e octogonal irregular. Todas as irregularidades são resultantes da necessidade de curvatura das arestas para se ajustar ao desenho circular. No intervalo entre cada fileira de quatro círculos encontramos uma linha de hexágonos irregulares que preenchem o espaço vazio deixado. O modelo evidencia o domínio técnico e geométrico do artífice que executou

a obra. Afinal, o intrincado desenho exige destreza do artista no uso dos seus instrumentos para garantir o bom resultado de uma obra composta por tantos fragmentos de formas geométricas e demonstra o eficiente resultado de experimentalismos visuais.

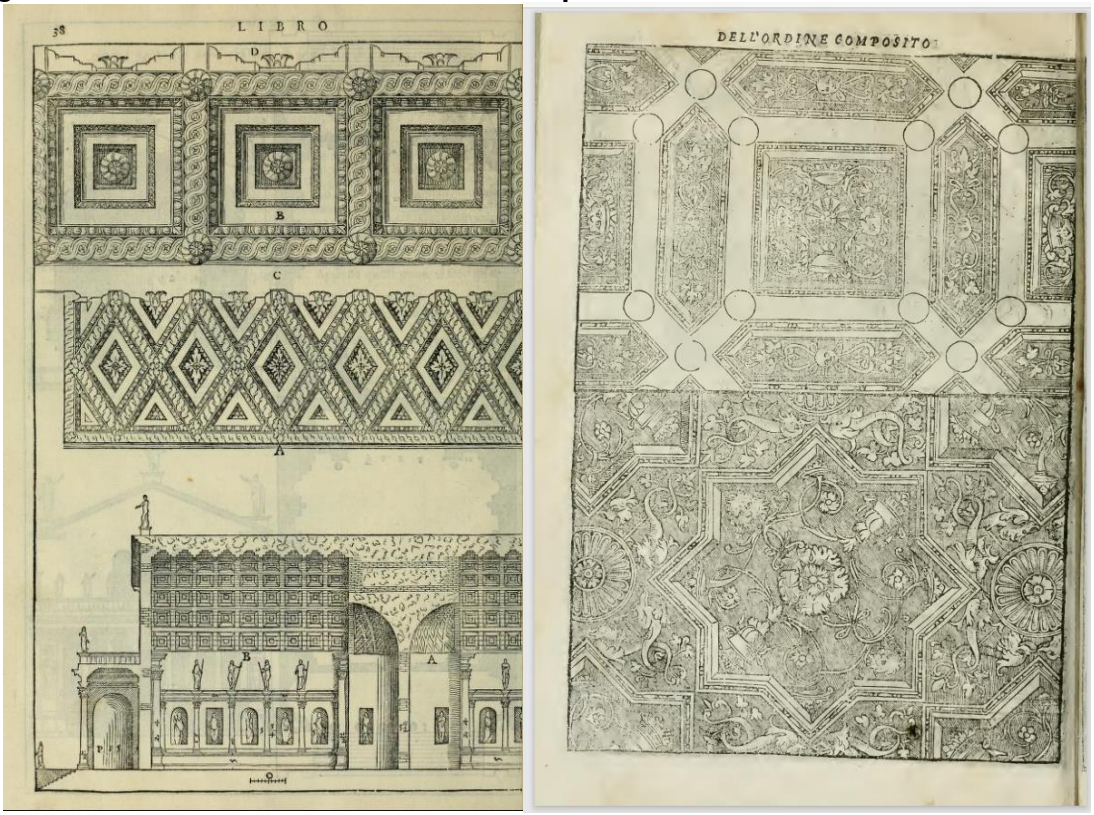
Figura 205 –Teto em caixotões da capela-mor do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Independente das conjecturas de como é possível analisar a escolha compositiva das formas geométricas adotadas em cada forro, é inegável a influência da tratadística tanto no gosto pela estrutura apainelada como pela escolha de certos padrões. Ao observarmos os modelos arquitetônicos em obras como as de Andrea Palladio e Sebastiano Serlio, é possível reconhecer as mesmas formas – ou similares – encontradas nos Conventos Franciscanos do Nordeste. O mesmo padrão losangular é visto no "*I quattro libri dell'architettura*" (1570), enquanto a mesma estrela de oito pontas e o padrão quadrado-hexágono aparecem no fólio 195r de **"***Tutte l'Opere d'Architettura, et Prospectiva*" (1619). Se recuarmos ainda mais, podemos localizar o padrão losango-octógono no teto da Basílica romana de Maxêncio (início do século IV). A questão é que aqui se evidencia novamente a importância da transmissão das formas desde a Antiguidade, reincorporadas a cultura europeia a partir do Renascimento e disseminadas através de modelos e exemplos para artistas viajantes. Era comum aos artífices de reinos distantes realizar viagens para conhecer a

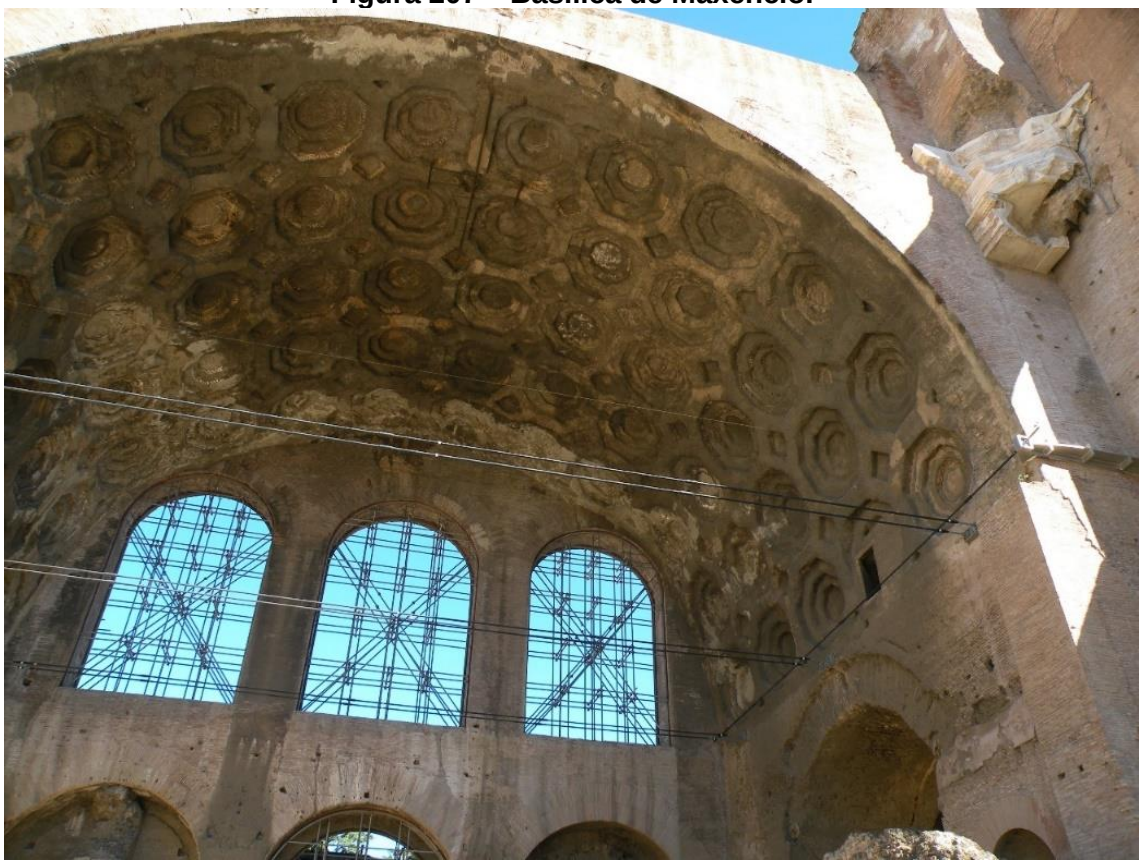
Península Itálica e retornar com o deslumbramento de entrar em contato com outros profissionais da mesma área e as ruínas da Antiga Roma. Outro processo de importação dessas linguagens plásticas ocorria pela vinda de artistas estrangeiros para realização de obras locais, como o francês Nicolau de Chanterene (c.1470-1551), cuja influência em Portugal contribuiu para o estabelecimento do Renascimento em terras lusas. A ausência de documentações mais precisas sobre os processos de produção desses tetos nos impede de assegurar de onde exatamente partiu suas inspirações, mas sabemos que Portugal foi um dos relevantes centros de produção artística e, consequentemente, um manancial de possibilidades para inspirar os tetos em caixotões no Brasil. Da mesma forma, esses artistas estavam munidos de tratados para uso pessoal, contribuindo para o domínio e o embasamento técnico dos desenhos dos edifícios.

Figura 206 – Modelos de tetos elaborados por Andrea Palladio e Sebastiano Serlio.



Fonte: Palladio, 1570, p. 38; Serlio, 1619, p. 195r.

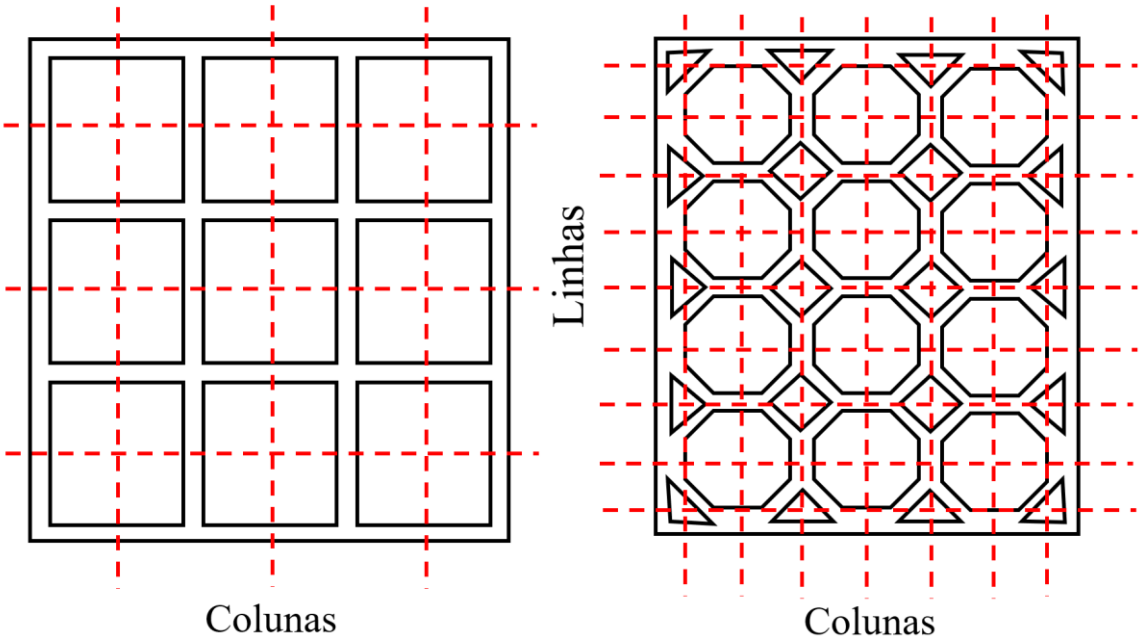
Figura 207 – Basílica de Maxêncio.



Fonte: Fotografia nossa.

No que tange à leitura iconográfica das representações inseridas nos caixotões, devemos ter atenção a disposição das malhas geométricas, sendo as quadrangulares e as retangulares relevantes exemplificações para facilitar esse processo de decodificação das narrativas. O modo de leitura consiste em traçar uma linha virtual que perpassa o eixo central dos painéis, caso sejam formas diversas o alinhamento pode ser parcialmente prejudicado, então o método adotado aqui é o quão próximo a referida linha está do ponto central de cada caixotão. Quando forem traçados num sentido horizontal, serão chamados de linhas e, quando verticais, de colunas. Por vezes, algumas formas geométricas possuem maior dimensionalidade, e isso causa o efeito de dominação volumétrica da composição, o que pode induzir nosso olhar a entende-los como colunas principais enquanto as menores surgem como acessórias, mas o que influi na determinação da relevância das temáticas é o quanto impacta na leitura do todo. O que torna relevante é o conjunto como um todo, a integração entre as partes, a complexidade e o fazer do artífice, ou seja, o pensar e o executar a obra, além do resultado final alcançar os seus objetivos.

Figura 208 – Esquema de leitura da distribuição entre linhas e colunas da malha dos tetos em caixotões.



Fonte: Elaboração nossa.

Ao catalogar todos os tetos em caixotões dos Conventos Franciscanos do Nordeste, constatamos a multiplicidade de morfologias e distribuições dos painéis ao longo da superfície. A menor malha encontrada foi a do corredor da escadaria da Ordem Terceira do Convento de Salvador, com apenas uma coluna onde três linhas de painéis retangulares (1x3) se sucedem, enquanto as duas maiores malhas são as da nave e da capela-mor do mesmo Convento, com treze colunas de trinta e uma linhas (13x31) e dezessete colunas por dezessete linhas (17x17) de caixotões em diversos formatos poligonais, respectivamente. Tamanha variedade de distribuição também resulta nos índices de painéis por teto, do mínimo (três caixotões) e máximos (cento e vinte e um caixotões). Para melhor visualização, segue a tabela com a distribuição por malha e quantidade de caixotões:

Tabela 25 – Listagem do quantitativo de caixotões por malha de cada teto dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Malha	Prop.	Q.	Local	Convento
Retangular	1 x 3	3	Corredor	Salvador (OT)
Retangular	1 x 4	4	Corredor	Olinda
Retangular	1 x 4	4	Corredor	Salvador
Quadrangular	2 x 2	4	Sacristia	Ipojuca
Quadrangular	2 x 2	4	Portaria	Cairu
Retangular	3 x 3	9	Corredor	Salvador
Mista	3 x 3	9	Sala do Capítulo	Cairu

Mista	3 x 3	9	Portaria	Recife
Quadrangular	3 x 4	12	Corredor	Salvador
Quadrangular	3 x 5	15	Capela-mor	Olinda (OT)
Retangular	3 x 5	15	“Sala dos Filósofos”	Olinda
Retangular	3 x 6	18	Refeitório	Olinda
Mista	3 x 7	11	Abaixo do coro	Igarassu
Retangular	3 x 7	21	Corredor	Salvador
Retangular	3 x 7	21	Corredor	Olinda
Retangular	3 x 7	21	Capela	Recife (OT)
Mista	3 x 8	24	Capela-mor	Recife
Quadrangular	4 x 5	20	Capela-mor	João Pessoa
Mista	5 x 5	13	Galilé	Igarassu
Retangular	5 x 5	25	Capela-mor	Marechal Deodoro
Mista	5 x 7	13	Abaixo do coro	Recife
Mista	5 x 7	17	Sala do Capítulo	Olinda
Mista	5 x 7	18	Abaixo do coro	Salvador
Octogonal	5 x 7	35	Capela	João Pessoa (OT)
Mista	5 x 9	23	Biblioteca	Salvador
Mista	5 x 9	37	Nave	Salvador (OT)
Mista	5 x 9	45	Sacristia	Olinda
Mista	5 x 13	49	Sacristia	Salvador
Mista	5 x 13	53	Consistório	Salvador (OT)
Mista	7 x 11	39	Nave	Olinda (OT)
Mista	7 x 17	60	Nave	Olinda
Mista	9 x 13	42	Nártex	Olinda
Mista	11 x 17	77	Sala do Capítulo	Salvador
Mista	13 x 31	115	Nave	Salvador
Mista	17 x 17	121	Capela-mor	Salvador

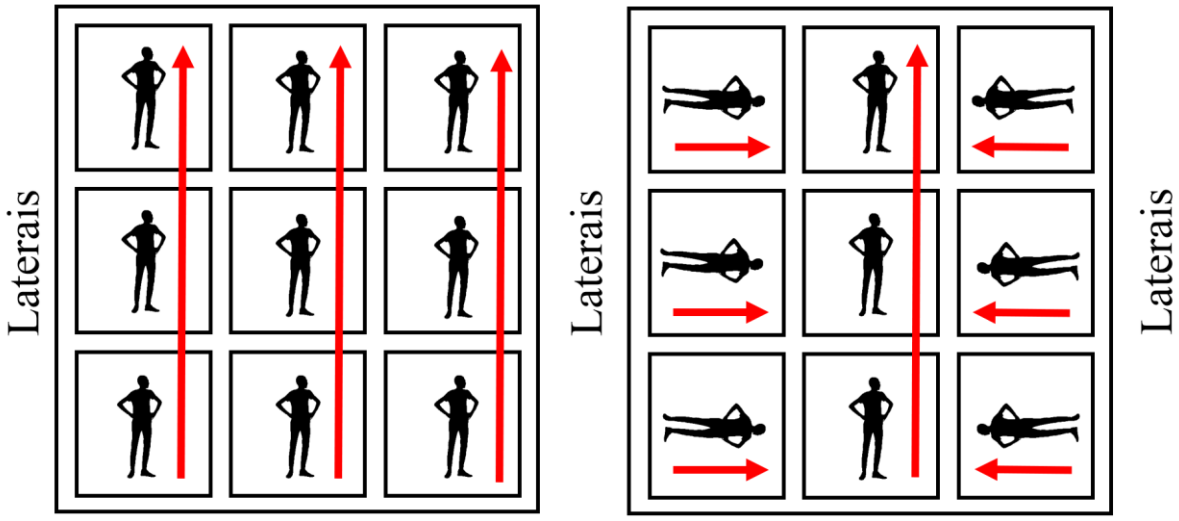
Fonte: Elaboração nossa.

Os índices acima expostos seguem o ordenamento do menor quantitativo para o maior e isso revela que grande parte dos forros apainelados possuem uma distribuição em três ou cinco segmentações de linhas ou colunas. A dominância de números ímpares também reflete essa preferência pela garantia da existência de uma coluna conduzindo o eixo central. Outro aspecto a ser notado é que a grande maioria dos tetos mais ricos numericamente em painéis com elementos figurativos estão nos Conventos de Olinda e de Salvador. Os números também estão diretamente relacionados ao fato de serem malhas mistas, o que faz contabilizar os pequenos caixotões triangulares e losangulares que ocupam as frestas dos maiores.

No que se refere ao aspecto iconográfico, é preciso levar em consideração o posicionamento das figuras que preenchem os painéis dessas malhas, cuja angulação intervém na leitura técnica e narrativa do conjunto. Nem sempre a leitura que se faz de forros apainelados pode ser realizada como se acompanhasse uma história escrita,

a disposição corporal das figuras representadas altera e cria composições particulares a cada caso. O ponto comum é entender qual posição deixará a obra interna do caixotão legível.

Figura 209 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis em tetos em caixotões com modelo com todos os posicionamentos igualizados ou em ângulos distintos.

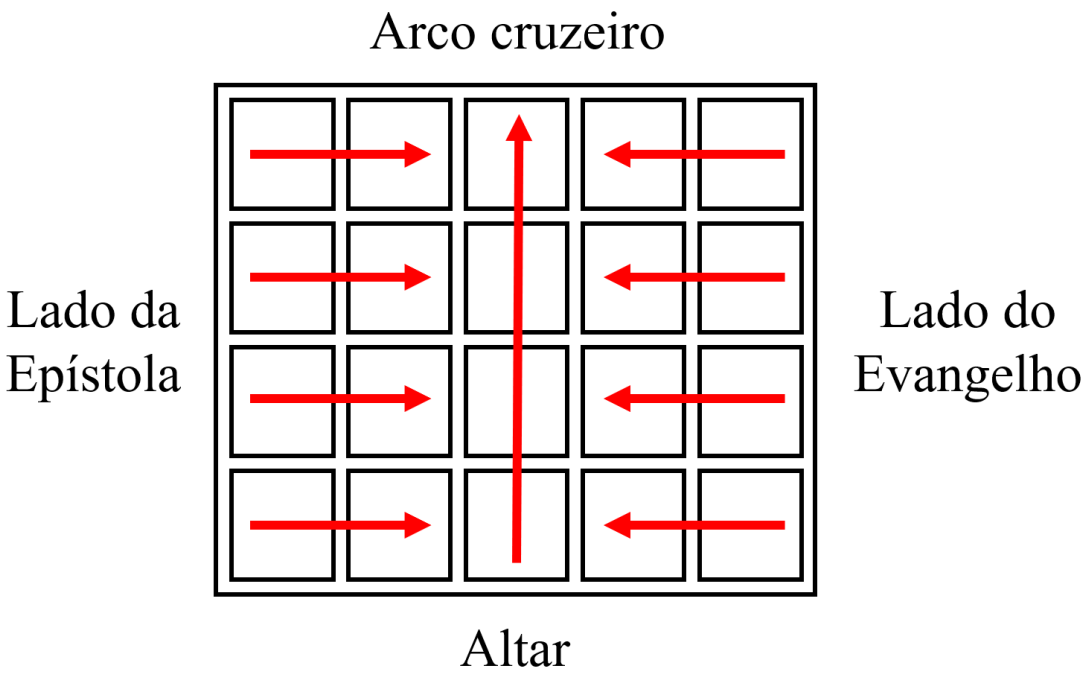


Fonte: Elaboração nossa.

A leitura das iconografias dos caixotões começa pela análise do posicionamento das figuras no interior do painel. Levando em consideração a base (sentido dos pés) e o topo (sentido da cabeça), podemos entender que a decodificação da obra tem como primeiro plano o posicionamento do seu observador. Afinal, tetos são, em geral, superfícies de grandes proporções, quando comparadas com pinturas de cavalete, e a sua proximidade com o público envolve a dimensionalidade do pé-direito. Em grande parte dos casos, a disposição das pinturas segue o mesmo sentido, com as bases e os topos posicionadas no mesmo ângulo, mas em alguns casos essa disposição torna-se complexa em função da composição, do desenho geométrico e da localidade no conjunto da superfície. Dentre as variantes, considerando que o observador se coloque exatamente ao centro do recinto, o mais comum são os casos de pinturas cujo eixo da coluna de caixotões central foi disposto verticalmente, enquanto as demais são dispostas na horizontal. Tal lógica é encontrada nas capelas-mor dos Conventos de João Pessoa, de Marechal Deodoro, da Ordem Terceira de Olinda; nas naves das igrejas dos Conventos de Olinda e de Salvador e na Capela Dourada da Ordem Terceira do Convento do Recife. O sentido deixa evidente que é

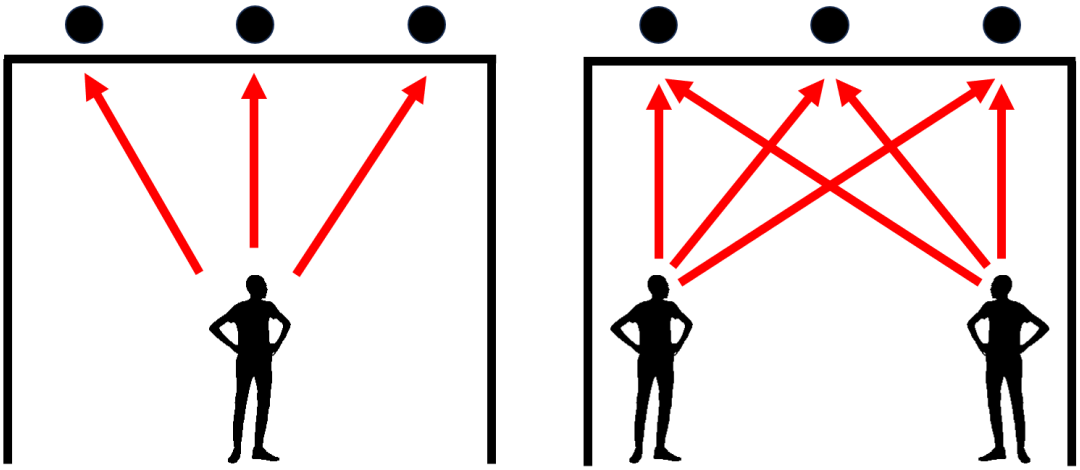
necessário ao observador, no sentido de quem adentra o recinto, voltado para o altar, para então erguer os olhos e admirar a obra. O resultado é que a base das pinturas está voltada para a zona posterior dos espaços enquanto o topo está direcionado à entrada. Tomando como exemplo o caso das capelas-mor, o sentido da base-topo das obras da coluna do eixo central aponta para o altar e o arco cruzeiro, respectivamente. Quanto às colunas laterais, o que ocorre é a disposição das bases voltadas para as paredes e o topo para o centro, tornando coerente considerar que a configuração respeita a posição dos indivíduos localizados nas extremidades do recinto. Manter as colunas sempre no mesmo direcionamento por vezes prejudica a visão de quem está distante e se sente forçado a assumir posições desconfortáveis, ou mesmo que atrapalham a dinâmica das atividades dentro do espaço, para captar a mensagem, enquanto que a reordenação favorece a melhor recepção da narrativa e sua mensagem vinculada.

Figura 210 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da capela-mor do Convento de João Pessoa.



Fonte: Elaboração nossa.

Figura 211 – Esquema da angulação da visão do observador do teto de acordo com seu posicionamento no espaço.

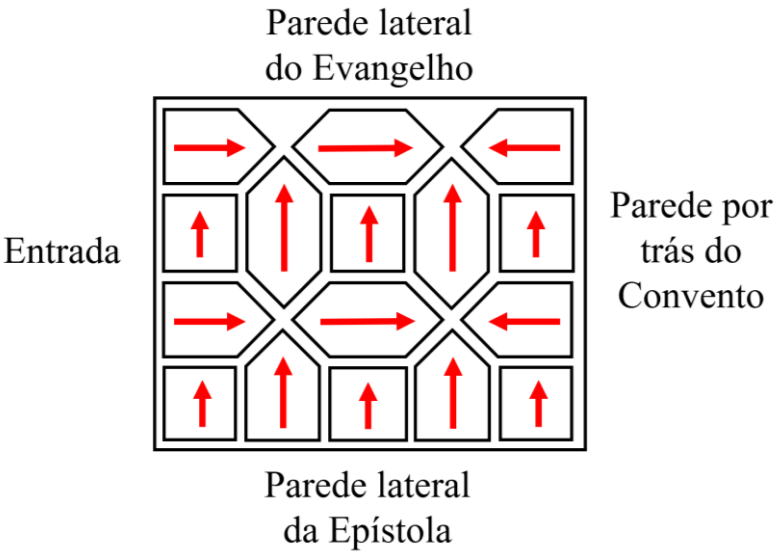


Fonte: Elaboração nossa.

Apesar de a maioria dos casos aqui estudados utilizarem o sistema verticalizado ou vertical com ladeamento horizontalizado em suas composições, nem todos acompanham essa tendência. Alguns exemplos exigem a pormenorização através de esquemas que favoreçam a leitura dos forros em caixotões dos conventos franciscanos em questão. O primeiro exemplo é o da sacristia do Convento de Salvador e da nave da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador. Por conta da composição quadrado-hexágono, nem todos os painéis direcionam para o mesmo ponto, tornando necessário aos artífices encontrar soluções para as representações se encaixarem adequadamente nos caixotões. No contexto da referida sacristia, localizada por trás da capela-mor da igreja, suas duas entradas estão voltadas para a mencionada capela, conectadas por corredores. O fato de o corredor da Epístola, também conectado ao claustro, possuir outros três diferentes tetos com elementos artístico-iconográficos (um em quadratura, um em medalhão iconográfico e um em caixotões) torna evidente que a porta de acesso do lado da Epístola é entendida como o acesso principal da sacristia. Tal relação torna coerente que os painéis quadrangulares, pentagonais e hexagonais estejam voltados no sentido da Epístola para o Evangelho e da entrada para os fundos. A única coluna que possui os caixotões heptagonais voltados para a direção oposta (base-parede exterior/topo-entrada) é a que está no encontro com a parede oposta à entrada, reforçando a relação de

proximidade dos observadores com as paredes e a relação dos indivíduos com os espaços.

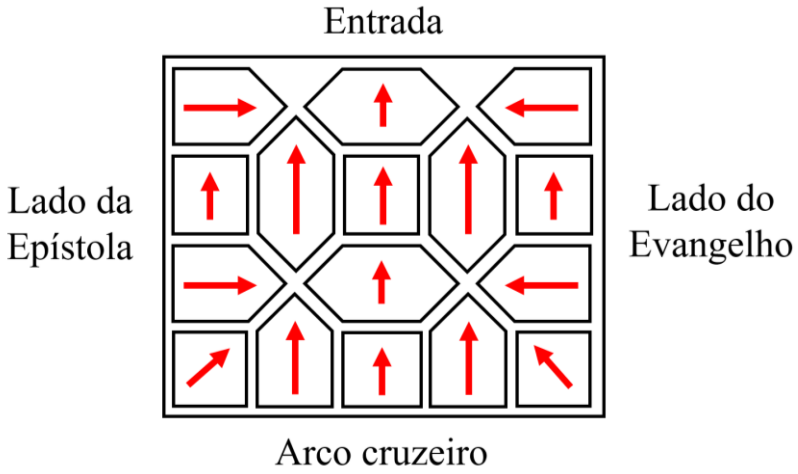
Figura 212 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da sacristia do Convento de Salvador.



Fonte: Elaboração nossa.

O caso da nave da igreja da Ordem Terceira do mesmo Convento sofre com a mesma questão de distribuição dos quadrados e hexágonos, mas a solução encontrada foi a colocação de elementos arquitetônicos (medalhões circulares) que se dispõem cortando ao meio no eixo central dos hexágonos. Outra variação é que os quatro painéis quadrangulares dos vértices tiveram de se ajustar a morfologia sanqueada do teto, tornando-os losangos irregulares (dois lados maiores) com representações cuja base está voltada para o vértice com o topo em direção ao centro.

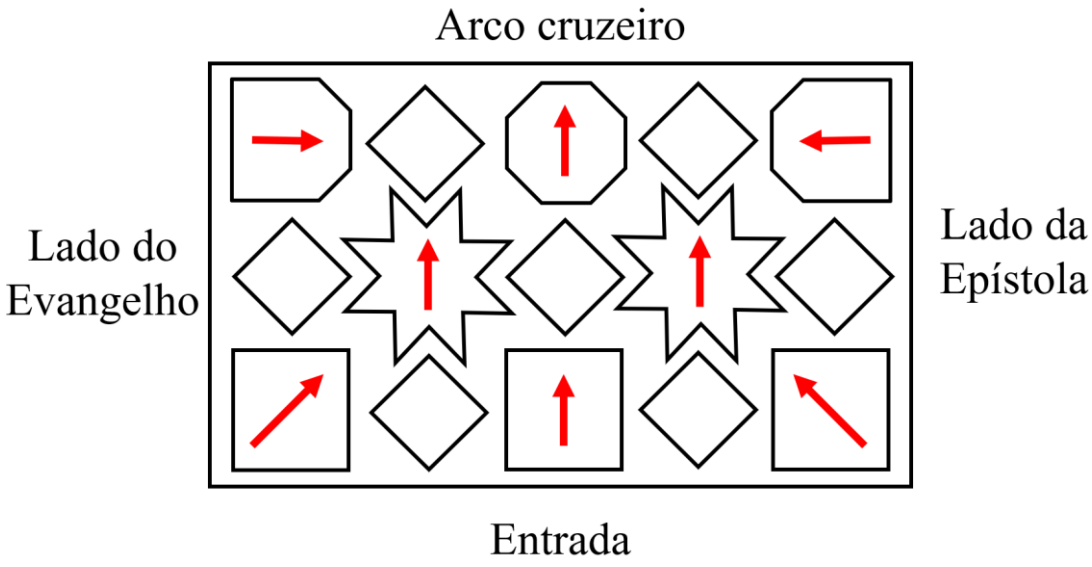
Figura 213 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da nave da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador.



Fonte: Elaboração nossa.

O fator localidade nas esquinas dos vértices resulta na adaptação recorrente desses forros em caixotões. Na nave da igreja do mesmo Convento soteropolitano é possível identificar a mesma solução do exemplo anterior: as iconografias nas colunas centrais seguem no sentido base-arco cruzeiro e topo-entrada, enquanto que as colunas periféricas partem da base-parede para topo-centro do teto. Os quatro caixotões quadrangulares dos vértices sofrem do mesmo desafio de adaptação a morfologia do sanqueado da estrutura, levando a pinturas diagonais em losangos irregulares.

Figura 214– Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da nave da igreja do Convento de Salvador.

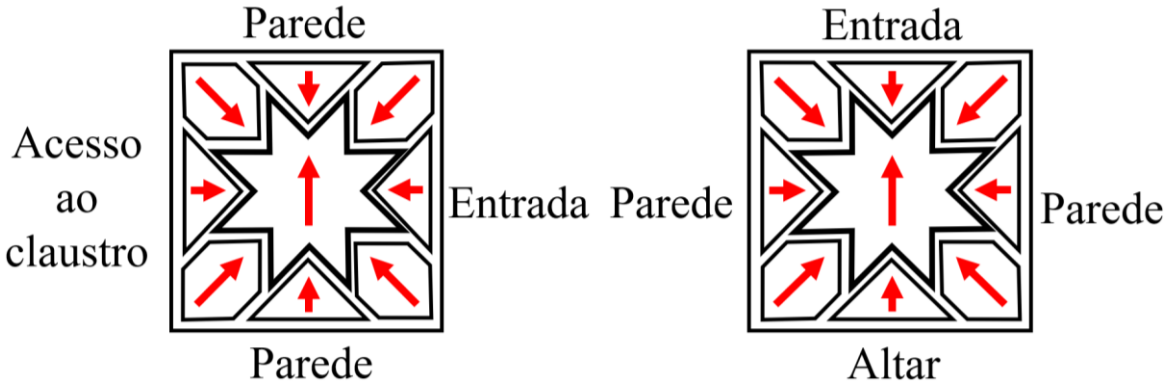


Fonte: Elaboração nossa.

O modelo acima também nos direciona para o que ocorre nos tetos da portaria do Convento do Recife e da Sala do Capítulo, cujo padrão de hexadecágono ao centro resultou na colocação de quatro hexágonos nas extremidades juntas aos vértices. O resultado é que a disposição da iconografia desses quatro polígonos está com a base voltada para o vértice do teto e o topo para o centro da estrela de oito pontas. No contexto da portaria, esse polígono estelar possui uma angulação iconográfica particular, pois a base está voltada para a parede da igreja, no intervalo entre a entrada e a porta de acesso ao claustro. Ou seja, o frade que entrasse no recinto deveria parar de frente para essa parede, e olhar para cima. No caso da Sala do

Capítulo, o topo está direcionado para a entrada e o frade deveria se voltar para a parede dos fundos caso desejasse observar o caixotão central.

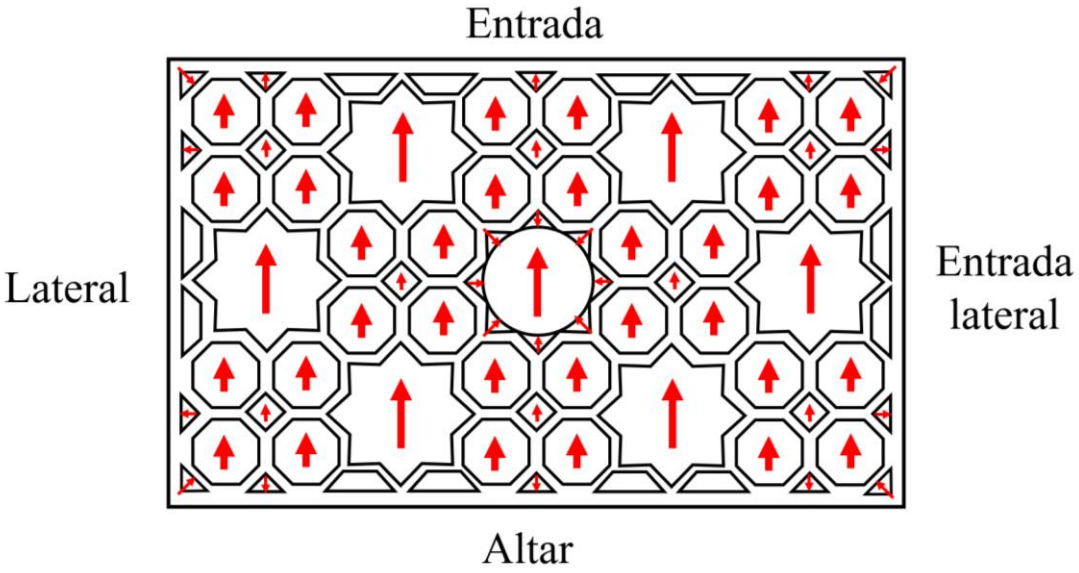
Figura 215 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da portaria do Convento do Recife e da Sala do Capítulo do Convento de Cairu.



Fonte: Elaboração nossa.

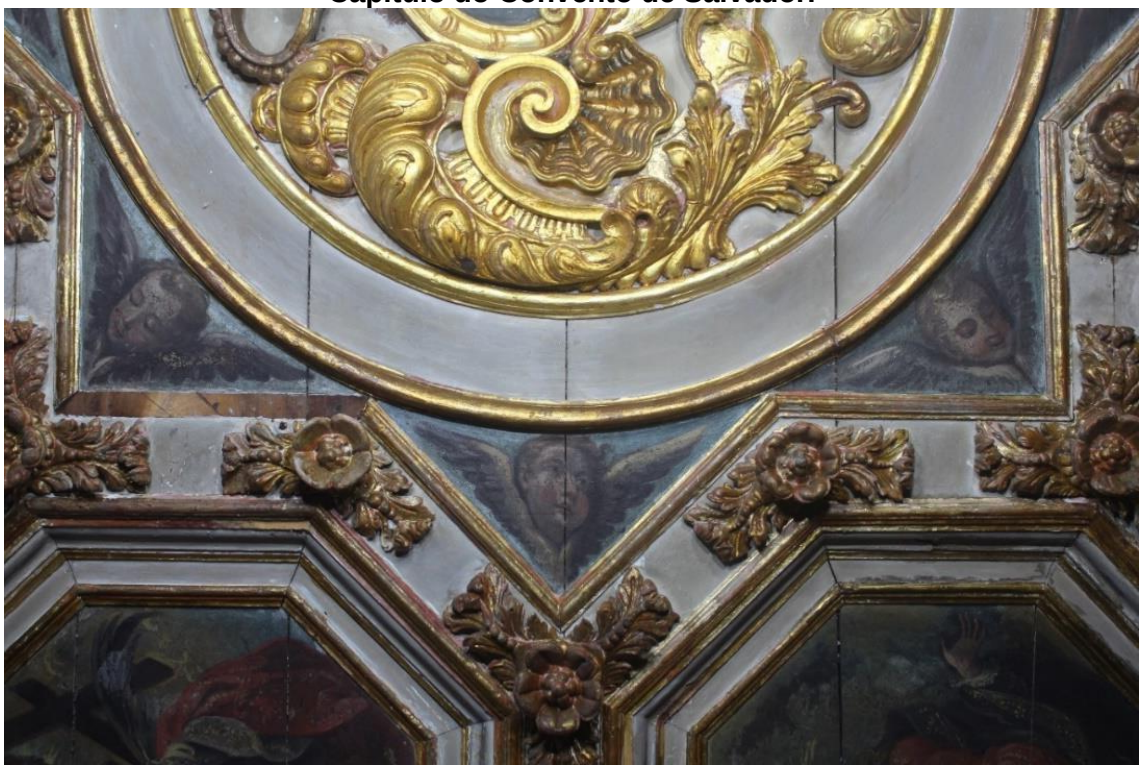
A mesma lógica de ter o topo do caixotão central voltado para a entrada foi aderido em outras Salas do Capítulo. No Convento de Salvador, quase todos os painéis estão com a base direcionadas para o altar. A exceção fica por conta dos caixotões triangulares, que seguem sentidos diferenciados em relação a sua localização: dez estão com os topos voltados para as paredes; oito voltados para o centro do círculo que contornam e quatro voltados para o centro do teto. A disposição não está relacionada com a forma como o observador captará a mensagem, mas sim em decorrência de qual tipologia de elemento foi figurado, no caso o modelo antropomórfico. São querubins cujos rostos ocupam o vértice de 90º dos triângulos retângulos enquanto as asas ocupam o volume das duas pontas de ângulos mais estreitos, ou seja, é uma questão de morfologia da figura representada.

Figura 216 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da Sala do Capítulo do Convento de Salvador.



Fonte: Elaboração nossa.

Figura 217 – Pormenor dos caixotões triangulares com querubins do teto da Sala do Capítulo do Convento de Salvador.

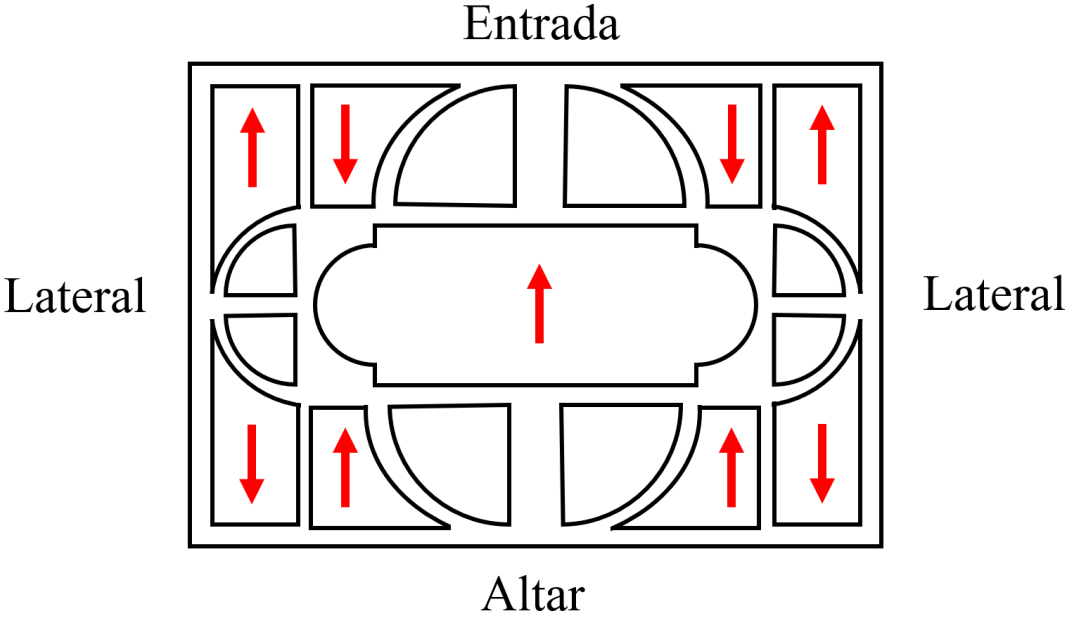


Fonte: Fotografia nossa.

Quanto à Sala do Capítulo do Convento de Olinda, a disposição segue igual para o painel central com a base voltada para o altar, o que garante a continuidade da posição dos frades voltados para o retábulo em linguagem barroca do Período

Nacional. Devido ao desenho complexo da malha mista, algumas iconografias assumem angulações diversas. Existem oito painéis trapezoidais irregulares (uma aresta curva) ocupando as extremidades do teto com iconografias. Os quatro localizados na primeira e última coluna são maiores e apresentam elementos histórico-episódicos da infância de Cristo extraídos dos evangelhos apócrifos, com ênfase na Fuga do Egito. Tais representações estão com suas bases voltadas para o eixo central longitudinal e os topos para as paredes da entrada e do altar. As outras duas duplas apresentam elementos antropomórficos associados com zoovegetalistas de *putti* carregando florões junto a pássaros. Nesse caso, o sentido se inverte e a base aponta para as mesmas paredes, enquanto o topo está para o eixo central longitudinal. O caso aqui se torna complexo, pois não segue pela lógica habitual de aproximação com os limites do forro, que coloca a base voltada para as paredes, ainda sim, estão posicionados acima dos bancos laterais revestidos de azulejos do início do século XVII que resistiram ao incêndio causado pelos holandeses em 1630.

Figura 218 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da Sala do Capítulo do Convento de Olinda.

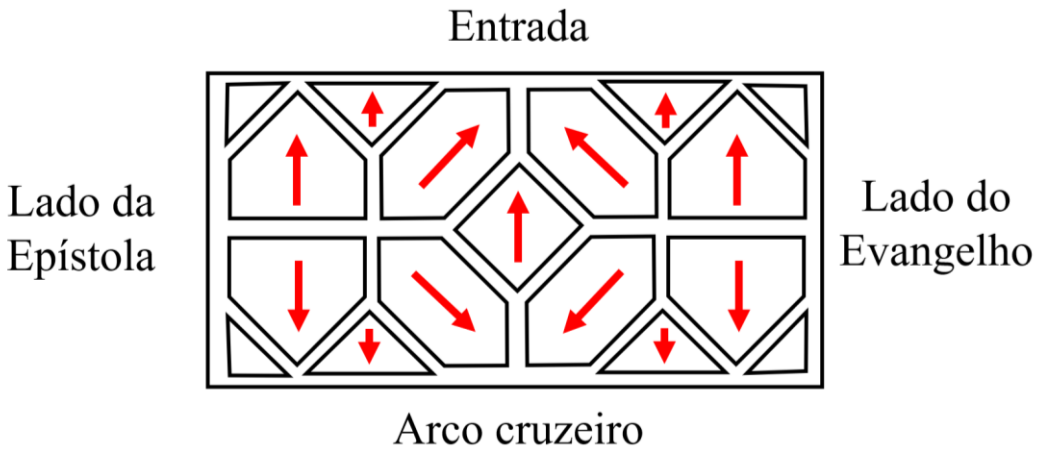


Fonte: Elaboração nossa.

Alguns outros casos demonstram ajustes de acordo com a tipologia de iconografia em relação ao formato dos polígonos, como o teto abaixo do coro do Convento do Recife e a biblioteca do Convento de Salvador. O primeiro utiliza como guia a entrada, mas também o eixo central longitudinal, resultando que a pintura da

Imaculada Conceição no losango central é disposta com sua base voltada para a igreja, enquanto o topo está para a entrada. Quanto aos triângulos, aos pentágonos e aos hexágonos, tem seus topos direcionados para as extremidades do teto com figuras de santos e eclesiásticos vinculados a questão do dogma da Imaculada.

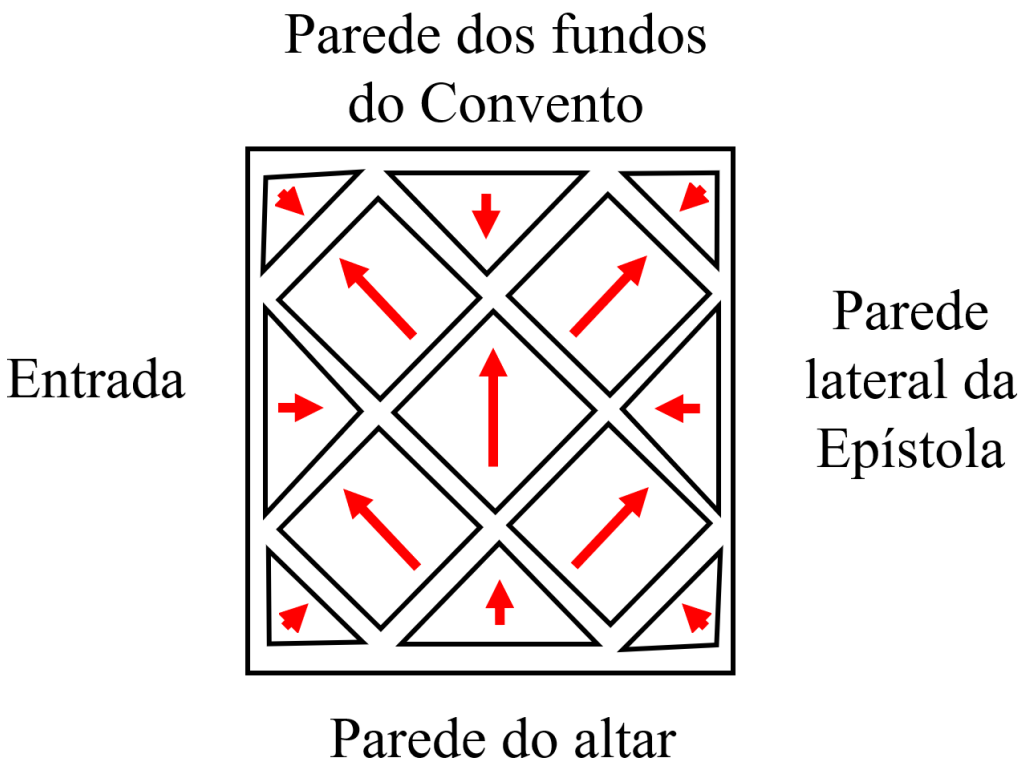
Figura 219 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões do teto abaixo do coro do Convento do Recife.



Fonte: Elaboração nossa.

O teto da biblioteca soteropolitana também leva em consideração o eixo latitudinal, mas se ajusta a realidade de uma malha losangular. O resultado é que, diferente dos outros casos onde existem iconografias em caixotões losangulares cujas bases e topos estão direcionados para os vértices dos polígonos quadrangulares, aqui, duas das colunas são preenchidas por pinturas, onde os santos filósofos e teólogos estão com suas bases e topos voltados para as arestas. É evidente que a composição das pinturas e o posicionamento corporal das figuras foi priorizado em relação ao posicionamento dos observadores no recinto, pois podem transitar livremente dentro do espaço para se aproximar da obra.

Figura 220 – Esquema do direcionamento das figuras dos painéis do teto em caixotões da biblioteca do Convento de Salvador.



Fonte: Elaboração nossa.

Antes de encerrar este subcapítulo é necessário analisar um último aspecto: as traves que contornam os caixotões. Essa questão nos leva tanto a observar como os painéis são inseridos e os trabalhos artísticos neles adossados. O primeiro está relacionado com a volumetria dos tetos, pois um painel pode estar recuado, avançado ou permanecer no mesmo nível das traves. O segundo se refere ao uso de outras técnicas plásticas, como pinturas, talhas e azulejaria para recobrir e agregar valores simbólicos, espirituais e artísticos à obra. No contexto dos exemplares franciscanos do Nordeste, o resultado da catalogação levou a seguinte distribuição:

Tabela 26 – Listagem das técnicas adossadas aos caixotões e os seus respectivos níveis volumétricos dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Convento	Local	Adoçamento	Nível dos painéis
João Pessoa	Capela-mor	Ausente	Mesmo nível
João Pessoa (OT)	Capela	Talha	Recua
Igarassu	Abaixo do coro	Pintura	Recua
	Galilé	Pintura	Recua
Olinda	Corredor	Ausente	Recua
	“Sala dos Filósofos”	Pintura	Recua
	Refeitório	Ausente	Recua
	Corredor	Ausente	Recua

	Sala do Capítulo	Talha	Mesmo nível
	Sacristia	Talha	Recua e avança
	Nave	Talha	Recua e avança
	Nártex	Ausente	Recua
Olinda (OT)	Nave	Talha	Recua e avança
	Capela-mor	Talha	Recua
Recife	Portaria	Talha	Recua
	Capela-mor	Azulejos	Mesmo nível
	Abaixo do coro	Ausente	Recua
Recife (OT)	Capela	Talha	Recua
Ipojuca	Sacristia	Ausente	Mesmo nível
Marechal Deodoro	Capela-mor	Talha	Recua
Salvador	Corredor	Ausente	Recua
	Corredor	Talha e pintura	Recua
	Corredor	Ausente	Recua
	Corredor	Talha	Recua
	Abaixo do coro	Talha	Recua
	Biblioteca	Talha	Recua
	Sala do Capítulo	Talha	Recua
	Sacristia	Talha	Recua e avança
	Capela-mor	Talha	Avança
	Nave	Talha	Recua e avança
Salvador (OT)	Nave	Ausente	Recua
	Consistório	Talha	Recua
	Corredor	Talha	Recua
Cairu	Portaria	Pintura	Mesmo nível
	Sala do Capítulo	Ausente	Recua

Fonte: Elaboração nossa.

Acerca da nivelação, a grande maioria dos caixotões encontrados nos conventos franciscanos nordestinos recua os painéis em relação as traves, computando vinte e quatro exemplares; tal resultado segue o padrão dessa linguagem de tetos artístico-iconográficos, pois acompanha o processo de preenchimento dos espaços vazios que ficavam entre as traves, enquanto gera maior tridimensionalidade e plasticidade a obra. O encaixe é realizado por molduras escalonadas que conectam o painel pintado à trave, o que também favorece a percepção dos padrões geométricos das malhas. Em alguns casos, os artífices fizeram uso do avanço dos painéis em relação às traves como recurso de destacamento de certas iconografias, como na sacristia do Convento de Olinda, onde a imagem da coroação da Virgem dos Anjos é isolada pelo caixotão que se aproxima do observador em relação aos demais. Tal recurso é evidente pelo posicionamento central da pintura no conjunto, ou seja, o artista fez um trabalho duplo de enfatização do papel daquela imagem ali. Ao todo, são cinco exemplares mistos, com alguns painéis recuados e outros avançados, e

apenas um teto cujos painéis apenas avançam. O último exemplo são os casos de caixotões no mesmo nível da trave, com cinco obras, mas essa questão envolve o aspecto dos trabalhos artísticos adossados às traves.

Figura 221 – Pormenor da volumetria do caixotão recuado do teto da capela-mor do Convento de Marechal Deodoro.

Fonte: Fotografia nossa.

Na tabela acima foram computados exemplos de tetos cujas traves receberam adoçamento de técnicas artísticas, sendo trabalhos em talha, em pinturas, correlacionando talha e pintura, em azulejos ou que não possuem nenhuma inserção de outros trabalhos artísticos. O número expressivo da talha como recurso visual evidencia o intuito de agregar maior tridimensionalidade ao padrão. Grande parte são compostos por elementos fitomórficos inseridos nos encontros dos vértices das formas geométrica, com flores e folhas em formato de pinha que avançam em direção ao observador, enquanto outras folhagens se distendem em quantas direções as traves forem. Ou seja, podemos encontrar padrões vegetalistas em talha no formato reto, de L, de T, de Y, de V, de cruz, de flor de lis, de triângulo ou mesmo talhas que recobrem por completo toda a superfície da trave.

Tabela 27 – Variações dos desenhos dos elementos vegetalistas em talha dos tetos em caixotões dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Formato de reto	**Preenchimento total**
Formato de L	**Formato de T**
Formato de Y	**Formato de V**

Formato de X

Formato de cruz

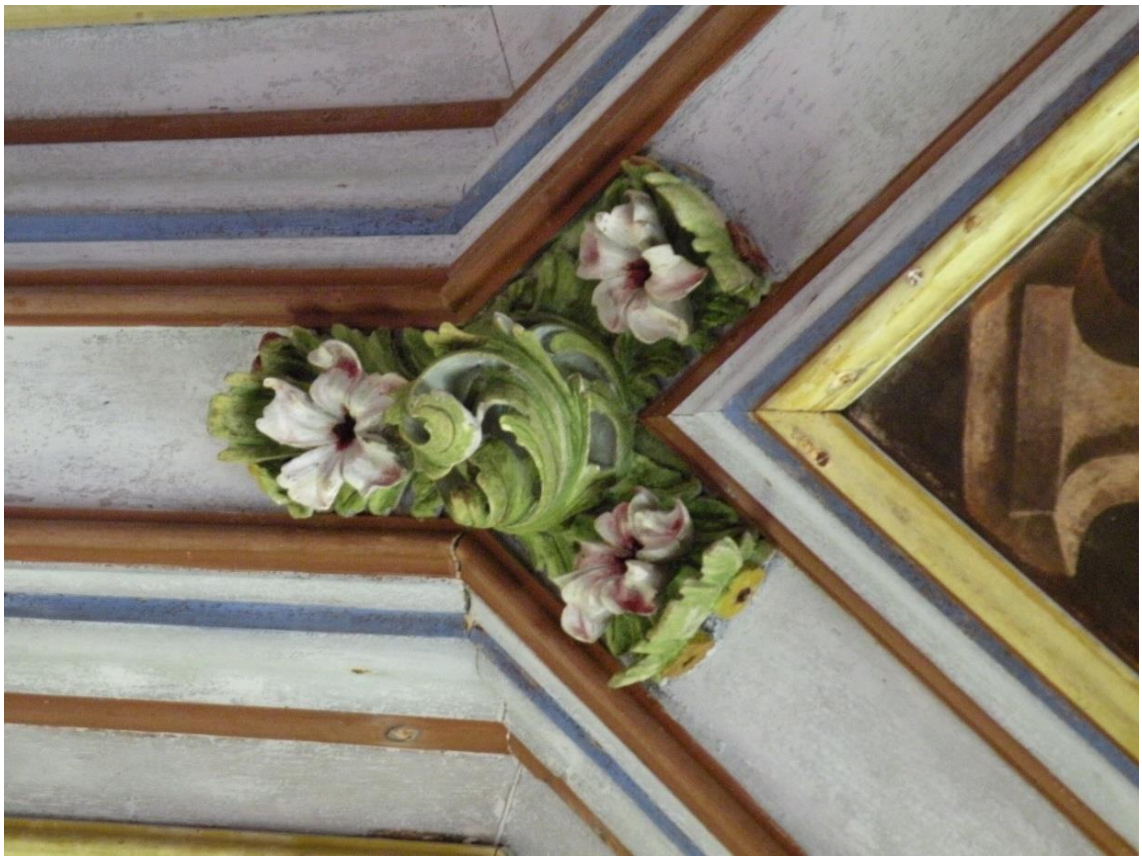
Formato de flor de lis

Formato de triângulo

Fonte: Elaboração e fotos nossas.

Um caso em particular chama a atenção pela qualidade técnica alcançada: os entalhes fitomórficos fixados no teto da sacristia do Convento de Olinda. O artífice confeccionou delicadas e volumosas flores do campo, anêmonas, hibiscos e folhas de acanto com uma policromia que poderia enganar um olhar desatento e fazer acreditar serem peças de cerâmica. Alcançar a similaridade com a plasticidade das cerâmicas demonstra a intencionalidade do artífice por agregar às peças em madeira a qualidade e grandeza visual intrínseca às obras de barro pigmentado e vitrificado e elevar o valor do teto em execução.

Figura 222 – Pormenor de elemento vegetalista em talha do teto em caixotões do teto da sacristia do Convento de Olinda.



Fonte: Fotografia nossa.

O segundo modo de agregação de obras de arte nas traves é o uso de pinturas, que contabilizam quatro exemplares. Seja por gostos pessoais do encomendade e do artista, ou mesmo ausência de condições financeiras ou de entalhadores para participar do projeto, o que é seguro dizer é a presença de flores e folhagens que se espalham em ramas seguindo o mesmo modelo das talhas. A única exceção está no teto da “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda, cujas laterais dos painéis também recebem ramos de flores, frutos e folhas dispostos num volume reto. Já no corredor de acesso à sacristia do Convento de Salvador encontramos a única correlação entre talha e pintura nas traves, onde o primeiro é inserido nos vértices e o segundo nas arestas dos caixotões. Outro caso exclusivo é o da cúpula da capela-mor do Convento do Recife que é feito em azulejaria, incluso suas traves. Os demais onze tetos em caixotões dos conventos franciscanos aqui estudados não possuem nenhum dos exemplos acima expostos, contendo apenas alguma inserção de policromia como

uma pintura neutra branca, cinza ou azul, além da possibilidade de deixarem no tom natural da madeira envernizada.

Figura 223 – Pormenor de elementos vegetalistas pintado nas traves do teto da "Sala dos Filósofos" do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

Relativo aos modelos de tetos de mesmo nível, alguns estão diretamente vinculados às variantes dos processos de obtenção das traves: as capelas-mor dos Conventos do Recife e de João Pessoa, além do teto da portaria do Convento de Cairu. Os três exemplos têm em comum a comprovação da valorização do gosto pela linguagem dos tetos em caixotões, pois se tratam de caixotões fingidos. Tal técnica já foi utilizada em diversos contextos, podendo colocar aqui como exemplo o teto da Capela Sistina (1535-1541), cujo forro pintado por Michelangelo recebe estruturas arquitetônicas fingidas sobre um teto abobadado, distribuindo cenas do Antigo Testamento entre elementos arquitetônicos (atlantes e medalhões), antropomórficos (profetas e sibilas) e histórico-episódicos (trechos do Gêneses) nos painéis. Apesar do nível de complexidade realizada pelo escultor e pintor italiano não ser comparável aos três casos aqui em estudo, o que nos é relevante é entender que a solução tridimensional em técnicas bidimensionais é recorrente e aqui foi utilizada como um artifício plástico. No caso da cúpula da capela-mor do Convento do Recife, a forma plana que sua superfície azulejar exerce limita o emprego de volumetrias. Não devemos ignorar a existência de azulejos relevados, muito populares em Portugal e também visto no Brasil, mas não se adequa ao caso aqui em estudo. Outra questão é que a encomenda seguiu um modelo de padrão de tapetes, mantendo a mesma planimetria do conjunto. Quanto a capela-mor do Convento de João Pessoa e a portaria do Convento de Cairu, temos o uso da pintura como recurso para mimetizar malhas de caixotões. A leitura do primeiro caso é prejudicada pela danificação das traves fingidas que haveriam na obra, restando-nos os painéis com vinte cenas hagiográficas, enquanto o segundo caso apresenta ramos com flores, frutos e folhas que se estendem de um lado ao outro do teto, formando quatro caixotes quadrangulares. Tais exemplos podem ser o resultado da falta de condições financeiras ou de entalhadores e marceneiros na altura da execução da obra para a confecção do trabalho, mas se nas dificuldades surgem as oportunidades, esses tetos nos proporcionam consolidar ainda mais o prestígio dado pelos franciscanos aos caixotões no contexto nordestino.

Figura 224 – Pormenor do teto em caixotões fingidos da capela-mor do Convento de João Pessoa.

Fonte: Fotografia nossa.

Os referidos tetos em caixotões são exemplos das experimentações plásticas dos artífices que geraram complexos jogos visuais, trazendo dinamismo e valores simbólico-religiosos para a superfície, além de evidenciar o seu domínio técnico, comprovando que haviam profissionais de grande destreza atuando na produção de forros no contexto brasileiro colonial. Apesar de ser incontestável que certos exemplos, como o da capela-mor soteropolitana, evidenciam o ápice desse interesse pelo desafio de desenvolver obras complexas e com intrincados jogos geométricos, todo o conjunto dos tetos encontrados nos treze conventos franciscanos do Nordeste é a comprovação do evidente tesouro patrimonial que a Ordem oferece, seja no contexto regional, nacional ou mesmo internacional. Todos os 106 exemplares oferecem, em maior ou menor medida, um manancial de possibilidades investigativas que vão desde técnicas até referenciais iconográficos e espirituais.

8 Temáticas: seráfica memória

> Isto é aos olhos de [nosso] Deus e Pai [aquela] religião limpa e imaculada, que descende do Pai das luzes através de Seu Filho Apóstolos verbalmente e por exemplo, e finalmente através do Espírito Santo [para] bem-aventurado Francisco inspirado (Nicolau III, 1279, tradução nossa) [87].

Assim foi registrado numa cartela acima do medalhão com a representação do teólogo Pedro Aureolo no teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda. O trecho acima é uma corruptela do texto original da Bula *Exiit qui seminat*, publicada pelo papa Nicolau III, no dia 14 de agosto de 1279, em defesa e enaltecimento da Ordem. O texto original informa:

> Isto é aos olhos de [nosso] Deus e Pai [aquela] religião limpa e imaculada, que descende do Pai das luzes através de Seu Filho, tendo sido transmitida aos Apóstolos verbalmente e por exemplo, e finalmente através do Espírito Santo para bem-aventurado Francisco, e tendo inspirado aqueles que o seguiram, contém inteiramente em si um quase testemunho da Trindade (Nicolau III, 1279, tradução nossa) [88].

A supracitada bula foi o resultado de reuniões organizadas pelo referido pontífice na tentativa de reconciliação interna da Ordem dos Frades Menores que, após o falecimento de São Francisco, foi sendo fragmentada pelas múltiplas interpretações da Regra de seu Seráfico Patriarca. O ponto de maior debate foi a questão da pobreza, ajustada a ótica de frades oriundos de diversas realidades socioeconômicas e resultando em certos níveis de flexibilidade suscetível à fragilidade da unidade da Ordem. A comissão de revisão da Regra não Bulada e a Bulada, assim como o Testamento de São Francisco, foi composta por figuras de prestígio dentro da família franciscana, como “dois cardeais franciscanos – Bentivenga e Jerônimo de Ascoli, ex-ministrogeral –, dos ministros-provinciais da França e da Irlanda, além de

---

[87] “*Hec est apud Deum et Patrem munda et immaculata Religio descendens a Patre luminum per ejus Filium Apostolis verbaliter et exemplariter tradita, et demum per Spiritum Sanctum B Francisco inspirata. Nicol III Decret II d Vera Sicay”* (Nicolau III, Teto do Capela de Santa Ana do Convento de olinda, 1279).

[88] “*Hec est apud Deum et Patrem munda et immaculata religio, que descendens a Patre luminum per ejus Filium exemplariter et verbaliter Apostolis tradita, et demum per Spiritum Sanctum beato Francisco et eum sequentibus inspirata totius in se quasi continet testimonium Trinitatis*. Tradução em inglês: *This is in the sight of [our] God and Father [that] clean and immaculate religion, which descending from the Father of lights through His Son having been handed on to the Apostles verbally and by exemplar, and at last through the Holy Spirit to blessed Francis, and having inspired those following him, contains entirely in itself a quasi testimony of the Trinity”* (Nicolau III, 1279).

Benedito Caetano, futuro papa Bonifácio VIII e [...] Pedro de João Olivi" (Falbel *apud* Melo, 2015, p. 1). O resultado foi a normatização jurídico-teológica da pobreza, condensada no conceito de "*usus pauper*" (uso pobre) das propriedades eclesiásticas, ou seja, os frades teriam o direito de uso daquilo que pertence à Igreja, mas não teriam o direito de posse de qualquer bem. Tal medida permitia aos Frades Menores poderem observar com cautela e diligência a pobreza e a humildade de Cristo, garantindo a dissolução de qualquer crítica e

> insultos mordazes de outros que se levantaram contra os frades e [seu] governo, e depois, considerando a ocorrência de muitos casos emergentes, parecemos obscuros em algumas coisas, incompletos em outras, e até insuficientes em relação a muitas coisas contidas na própria regra: Nós, dispostos a remover a obscuridade e a insuficiência deste tipo por uma declaração perfeita de interpretação e para eliminar qualquer escrúpulo de qualquer ambiguidade em relação às mesmas coisas das mentes dos indivíduos pela certeza de uma exposição mais completa, diga que desde o início da regra não absolutamente, mas com uma certa modificação ou determinação ou especificação é colocado[89] (Nicolau III, 1279, tradução nossa).

O que fica destacado no teto da capela olindense é o reforço dado pelo papa Nicolau III ao valor de São Francisco e de sua Ordem enquanto herdeiros honrosos e repletos da glória trinitária do Espírito Santo, iluminados por Deus e seu Filho. Tal herança foi transmitida aos Frades Menores através dos Apóstolos, cumprindo as Leis de Deus, a mística da Paixão e o virtuoso caminho da pobreza, castidade e humildade de Cristo, determinante na espiritualidade franciscana. Tamanha força teológica e espiritual fez crescer os ramos da Seráfica Árvore e frutificou por todo o mundo e isso fica exposto no referido forro da antiga portaria que hoje assume a função de Capela de Santa Ana. O recinto recebeu uma complexa pintura em quadratura que tem como eixo temático a glória franciscana no Mundo.

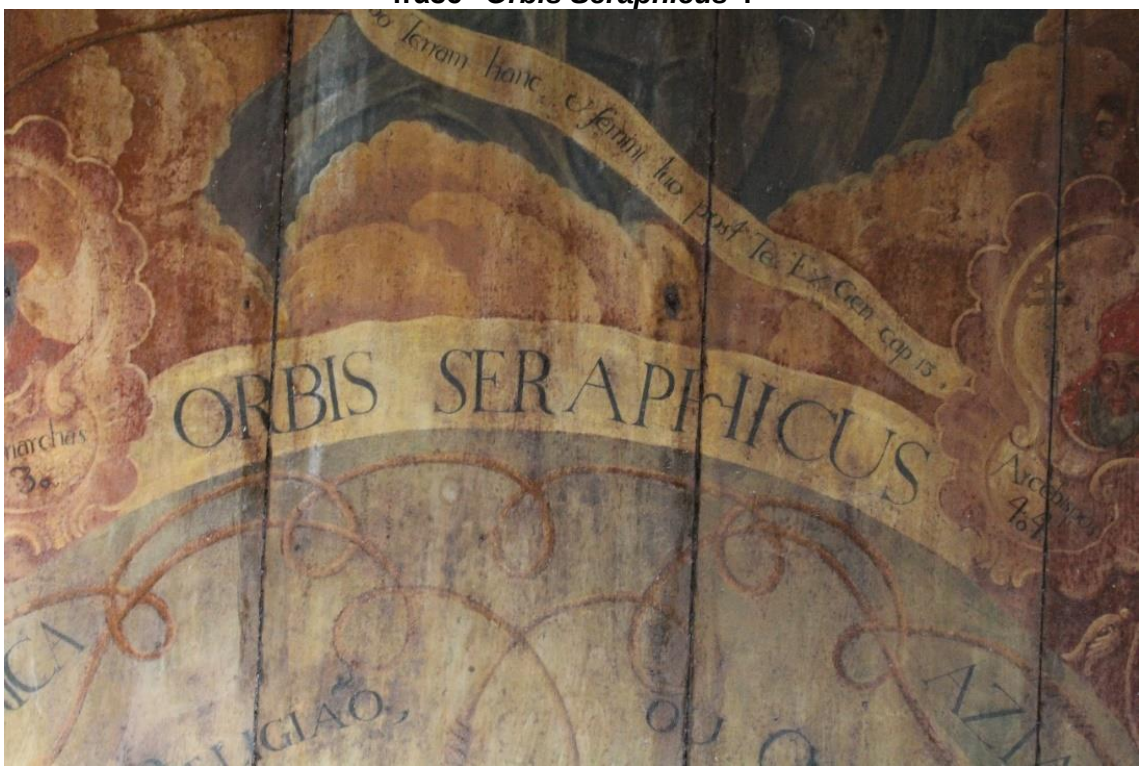
---

[89]"*aliquorum insurgentium in fratres et regulam mordaces insultus, et multorum postea emergentium casuum considerando eventus in aliquibus obscura, in aliquibus semiplena, et in multis etiam contentis in ipsa regula insufficiens videbatur: nos obscuritatem ac insufficientiam hujusmodi perfecte interpretationis declaratione amovere volentes et cujuslibet ambiguitatis scrupulum in eisdem de singulorum mentibus plenioris expositionis certitudine amputare, dicimus quod cum in principio regule non absolute sed cum quadam modificatione vel determinatione seu specificatione ponatur*. Tradução em inglês: *the biting insults of others rising against the friars and [their] rule, and afterwards by considering the occurrence of many emerging cases, seemed obscure in some things, incomplete in others, and even insufficient regarding many things contained in the rule itself: We, willing to remove obscurity and insufficiency of this kind by a perfect declaration of interpretation and to prune the scruple of whatever ambiguity regarding the same things from the minds of individuals by the certitude of a fuller exposition, say that since in the beginning of the rule not absolutely but with a certain modification or determination or specification is placed"* (Nicolau III, 1279).

Nas extremidades do forro estão presentes varandas com balaustradas, cujo desenho de arquitetura fingida é muito semelhante ao encontrado nos tetos da nave da igreja do Convento de João Pessoa e da portaria do Convento de Salvador. A similaridade temática dos três exemplos é outro forte indício de conexões entre as obras, sendo possível estabelecer uma lógica de referência ou, o mais provável, que se trate do mesmo autor ou oficina. Nas estruturas fingidas encontramos ainda quatro medalhões, emoldurados simulando entalhe em pedra com concheados e elementos fitomórficos barrocos. No interior dos medalhões estão quatro figuras identificadas como sendo filósofos e teólogos franciscanos influentes na formação intelectual dos frades: São Boaventura, João Duns Escoto, Pedro Aureolo e Alexandre de Hales. Ao centro do forro, acima das varandas, encontramos a simulação da manifestação celestial de Cristo e São Francisco envolvendo o mundo na espiritualidade franciscana através do cordão do hábito do Patriarca. A cena se projeta num céu fingido e tem, nas extremidades próximas aos vértices do arrombamento pictórico do teto, quatro anjos portando medalhões, que mais parecem escudos de armas, anunciando a glória seráfica em suas cornetas. Cristo foi colocado no eixo central próximo ao altar de Santa Ana, enquanto São Francisco se mantém próximo à entrada da capela. Ao centro, a forma circular é contornada por doze medalhões representando o levantamento quantitativo dos membros da Ordem (Primeira, Segunda e Terceira) destacados por terem sido Santos, Beatos, Pontífices, Monarcas e outras funções na vida civil e religiosa.

Todo o conjunto iconográfico do teto da Capela de Santa Ana é regido pelo tema registrado na cartela aos pés de Cristo, onde está escrito: *Orbis Seraphicus*. Um mundo por onde o ramo daqueles que seguem a espiritualidade de São Francisco se expande e frutifica, este é o conceito por trás do que está contido na referida inscrição.

Figura 225 – Pormenor do teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda com a frase "*Orbis Seraphicus*".



Fonte: Fotografia nossa.

A Orbe (*Orbis*), esse globo celestial entendido em sua forma esférica desde Eratóstenes (c.200 a.C.), representa todo o mundo conhecido pelos europeus, mas o ponto crucial está na atribuição de um globo "*Seraphicus*". O termo "Seráfico" tem sua origem nas hagiografias franciscanas que descrevem o encontro do então frei Francisco de Assis, no fim de sua vida, com Cristo crucificado. A cena ocorreu no Monte Alverne e, na ocasião, o frade recebeu os cinco estigmas da Paixão, que passaram a ser parte de seus atributos iconográficos como reconhecimento de sua vida pia tão próxima ao exemplo da vida de Jesus ao ponto de serem semelhantes, se tornando merecedor das chagas. A figura do Salvador é descrita com três pares de asas, elemento característico dos Serafins, justificando a denominação de São Francisco como o Seráfico Patriarca.

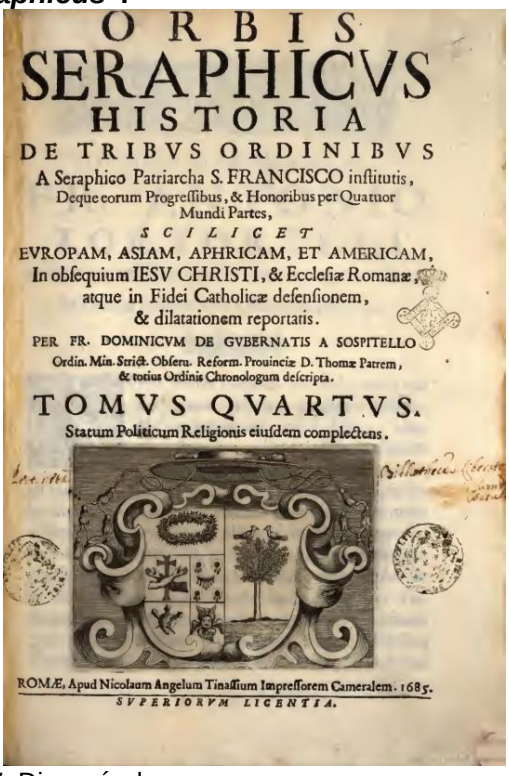
Figura 226 – Pormenor do painel de azulejos da nave da igreja do Convento de Sirinhaém com cena de São Francisco no Monte Alverne recebendo os estigmas do Cristo Seráfico.

fonte: fotografia nossa.

A gênese da ideia de “franciscanização do mundo” foi esboçada na publicação “*De Origine Seraphicae Religionis Fransciscanæ eiusque progressibus; de Regularis Observantiæ institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione, F. Francisci Gonzaguæ, eiusdem Religionis Ministri Generalis ad S.D.N. Sixtum V, opus in quatuor partes divisum. Earum quid unaquæ que contineat*”, escrito pelo Ministro Geral da Ordem frei Francisco de Gonzaga, em 1587. Segundo frei Marcos de Almeida, o Ministro teve de lidar com a gestão da Ordem num de seus momentos de glória, pelo alcance dos franciscanos no além-mar, mas também foi um momento sensível para a Igreja pelas novidades do projeto expansionista colonial e as turbulências da Reforma Protestante. Diante de tantas atribulações, frei Francisco de Gonzaga desenvolveu sua ambiciosa crônica sobre a ascensão dos Frades Menores pelo mundo para “marcar seu território e demonstrar sua espiritualidade”

(Almeida, 2012, p. 152, tradução nossa) [90]. Inspirado pelo Ministro, o cronista Domenico de Gubernatis escreveu o "*Orbis Seraphicus historia de tribus ordinibus a seraphico patriarcha S. Francisco Institutis, deque eorum Progressibus, & Honoribus per Quatuor Mundi Partes, scilicet Europam, Asiam, Aphricam, & Americam, In obsequium Iesun Christi, & Ecclesiae Romanae, arque in Fidei Catholicae defensionem, & dilatationem reportatis, per Fr. Dominicum de Gubernatis a Sospitello Ordinis Minorum de Strictiori Observantia ex Reformata Provincia Divi Thomae Apostoli totius Ordinis Chornologum descripta*", entre 1682 e 1685. Segundo Bert Roest, o "*Orbis Seraphicus*" fez parte desse conjunto de produções historiográficas que buscavam dar conta da totalidade dos seus temas. Assim como frei Francisco de Gonzaga, o ambicioso projeto se mostrava frustrado pelas limitações da realidade de quem vive nos séculos XVI e XVII, seu intento "previa um complexo de nada menos que 35 volumes de fólio, apenas sete dos quais eventualmente seriam até certo ponto realizado"[91] (ROEST, 2015, p. 15).

Figuras 227 e 228 – Frontispício do "*De Origine Seraphicae Religionis Fransciscanæ*" e do "*Orbis Seraphicus*".



Fonte: GONZAGA, 1587. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_DPDsCMeP7X0C/page/n7/mode/2up. Acesso em: 08 jun 2024.

[90] "*marquer son territoire et démontrer sa spiritualité"* (Almeida, 2012, p. 152).

[91] "*envisaged a complex of no less than 35 folio volumes, only seven of which eventually were to some extent realized"* (Roest, 2015, p. 15).

GUBERNATIS, 1685. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_JKVJYu6J6NAC/page/2/mode/2up. Acesso em: 08 jun 2024.

A obra de Domenico de Gubernatis teve tamanha relevância enquanto obra historiográfica para a Ordem dos Frades Menores que se tornou uma das bases para, no século seguinte, frei Antônio de Santa Maria Jaboatão escrever sua obra emblemática, o "*Orbe Seráfica, Novo Brasílico*". A obra, escrita entre as décadas de 1750 a 1760 e publicada postumamente em 1858, teve como título acessório de "*Chronica Serafica da Provincia de Santo Antonio do Brasil da America Meridional, e Novo Mundo*". Como é deixado explicito no seu antelóquio:

> Chamo-lhe *Orbe*, e *novo*, naõ porque queira dizer que he novo este titulo de Orbe; pois ja, e muito antes que nós, o deo o Padre Gubernatis á sua Obra, que escreveu de toda a Ordem, intitulando a: *Orbis Seraphicus*; porque nella se continhaõ as Actas da Familia Franciscana, e Serafica espalhada, e dispersa por todas as quatro partes do mundo, como Europa, Asia, Africa e America, as quaes juntas se chamaõ Orbe, Redondeza, ou Mundo; e isto bastou áquelle Author grave para que lhe viesse com propriedade o nome de Orbe á sua Obra (Jaboatão, 1858, v. I, p. III).

O frei Jaboatão dá continuidade esclarecendo que fez uso de sua referência e adaptou ao contexto do Brasil como parte da América, entendido como Novo Mundo, justificando o termo "*Novo Brasílico*". O cronista conclui que teve como modelo a ser "á imitaçaõ daquelle" a obra de Domenico de Gubernatis e sintetiza seu título esclarecendo que

> no mesmo mundo, e parte delle, em que estamos, temos o exemplo; pois a esta só quarta parte, que he a America, chamaõ os Authores, como se disse, Novo Mundo, por se descobrir muito depois das tres primeiras, que eraõ o Mundo antigo, ou primeiro Mundo; e por isso, com uma naturalidade muito própria, vem tambem a este nosso *Orbe* o nome de *Novo*; e por tratar dos Frades Menores, há de ser *Serafico*, como aquelle outro; e por ser da Provincia do Brasil, se deve denominar, ou distinguir, com o aditamento de *Brasilico* (Jaboatão, 1858, v. I, p. III-IV).

Zulmira Santos destaca que a tentativa de frei Jaboatão seguia essa tendência de assumir um "caráter mundialmente franciscano" (Santos, 2016, p. 5, tradução nossa)[92] previamente realizada por autores como frei Francisco de Gonzaga e Domenico de Gubernatis. O objetivo era destacar a primazia franciscana enquanto propagadora das obras evangelização e fortalecedora da Fé. Tal discurso é ostensivo

[92] "*worldwide Franciscan Character"* (Santos, 2016, p. 5).

no teto da Capela de Santa Ana, que reafirma tamanha importância da Ordem no mundo em mensagens proferidas por diversas figuras representadas na superfície do forro. O primeiro exemplo é da inscrição encontrada dentro da esfera, por entre os laços formados pelo cordão de São Francisco, que representaria o "*Orbis Seraphicus*": "Em todas as quatro partes do Mundo tem a Religião, ou Orbe Seráfico. Provincias 280 Conventos 9730". O autor não se limita a exaltar de forma vazia o caráter global dos Franciscanos e a constatação para solidificar seu discurso foi feita através de provas concretas ao indicar o quantitativo de províncias e conventos sob o gerenciamento da Ordem. A mesma construção da retórica apologética a prolífica conquista dos Frades Menores mundo afora também é realizada nos doze medalhões adossados ao Orbe, cujas representações dos seus interiores quantificam os frutos colhidos do ramo franciscano. Entre as figuras estão reis (231) e rainhas (191); papas (36), cardeais (64), arcebispos (404), bispos (2211) e inquisidores (579); patriarcas (30), escritores (10558) e veneráveis (891); além de mártires (2500), beatos (915) e santos (89).

As faixas próximas a Cristo e São Francisco também deram seu contributo para a lógica Seráfica de validação das suas conquistas. Jesus tem na mão direita o pergaminho onde está escrita uma corruptela do décimo terceiro capítulo do Livro do Gênesis, enquanto na esquerda, junto ao cordão franciscano, temos outra adaptação do décimo primeiro capítulo do Livro deuterocanônico de Oseías. No primeiro está escrito "*Tibi dabo Terram hanc, et semini tuo post Te. Ex Gen cap 13*", cuja tradução seria "Eu lhe darei esta terra e sua semente depois de você", como reinterpretação daquilo que Deus disse a Abraão: "*Porque toda esta terra que vês, te hei de dar a ti, e à tua descendência, para sempre"* (Gn 13,15). O versículo compõe a episódio de Abraão e Ló para decidir como distribuir entre seus pastores as terras próximas à Betel, mas aqui a narrativa é reinterpretada para se ajustar ao trabalho catequético dos franciscanos nos territórios além-mar. Aos Frades Menores foi entregue as terras do Novo Mundo, assim como lhes ofereceu a África e a Ásia, para cultivar as sementes da evangelização, como frei Jaboatão acentua ao demarcar em frei Henrique de Coimbra o princípio dessa semeadura:

> Elles foraõ os primeiros, que a descobriraõ, como fica advertido; elles os primeiros, que a santificaraõ com o tremendo Sacrificio do Altar, celebrando a primeira Missa hum daquelles Religiosos, companheiro

> do P. Fr. Henrique; elles os primeiros, que plantaraõ nella a semente do Evangelho, e palavra de Deos, prégando na mesma occasiaõ este Veneravel Padre, primeiras funçoens Ecclesiasticas, e Divinas, que viraõ com espanto, e assistiraõ com admiraçaõ os Naturaes do Brasil, e celebraraõ com jubilo excessivo da alma os Filhos de Francisco. Elles foraõ os primeiros, que para que a sementeira da Prégaçaõ se multiplicasse fructuosa, a regaraõ logo com o proprio sangue, derramando-o pela Fé dous Religiosos Menores no mesmo lugar de Porto Seguro, poucos annos depois. Elles os primeiros, que levantaraõ nella Templo, e Casa para Deos, e para que fosse o Senhor servido, e louvado nellas; sendo tambem os primeiros elles, que na terra do Brasil administraraõ os Sacramentos do Bautisrno, Penitencia, Matrimanio, e os mais da Santa Igreja, naõ ficando finalmente Capitania, menos huma, ou outra, ou Lugar notavel em que naõ fossem os Religiosos Menores os primeiros para a Prégaçaõ do Evangelho, Luz da Fé, e conhecimento de Deos, como o iraõ mostrando os Capitulas seguintes (Jaboatão, 1858, Vol. II, p. 10).

Frei Jaboatão busca enaltecer a trajetória franciscana no princípio do processo de ocupação portuguesa no território Brasileiro e utiliza a primeira missa realizada por um membro dos Frades Menores para tomar para si (franciscanos) o mérito de serem os primeiros a começar o exercício de cristianização daquelas terras de gentios. Tais atitudes obedeceram às recomendações do Seráfico Patriarca logo no início da fundação de sua Ordem, que orientou seus irmãos de hábito a saírem pelo mundo semeando as verdades cristológicas, mas alerta sobre as dificuldades ao longo de suas trajetórias evangélicas:

> No início da vida da nossa Ordem, encontraremos frutos doces e deliciosos; depois teremos outros de menor sabor e doçura; por fim, colheremos outros tão amargosos que não os poderemos comer, porque, sendo embora extremamente formosos e perfumados, ninguém os poderá tragar. Efectivamente, como vos disse, o Senhor há-de fazer-nos crescer até nos tornarmos num grande povo (Celano, 1229, p. 31).

A metáfora de natureza botânica evidencia aspectos de uma dendrolatria que entende Cristo como essa majestosa árvore, cujos ramos se expandem e tem em São Francisco um de seus galhos prósperos. Associando galhos ao cordão que amarra o hábito castanho do Santo e enlaça o mundo, no forro da Capela de Santa Ana temos, ao lado do cordão segurado por Cristo, a mensagem: "*in funiculis Adan traham eos ex Osea cap 11 - Vou desenhá-los nas cordas de Adão*", mas se trata de outra corruptela de um versículo, localizado no Livro deuterocanônico de Oséias: "*Eu os desenhei nas cordas da humanidade, nas correntes da caridade*" (Os 11,4). O trecho corresponde

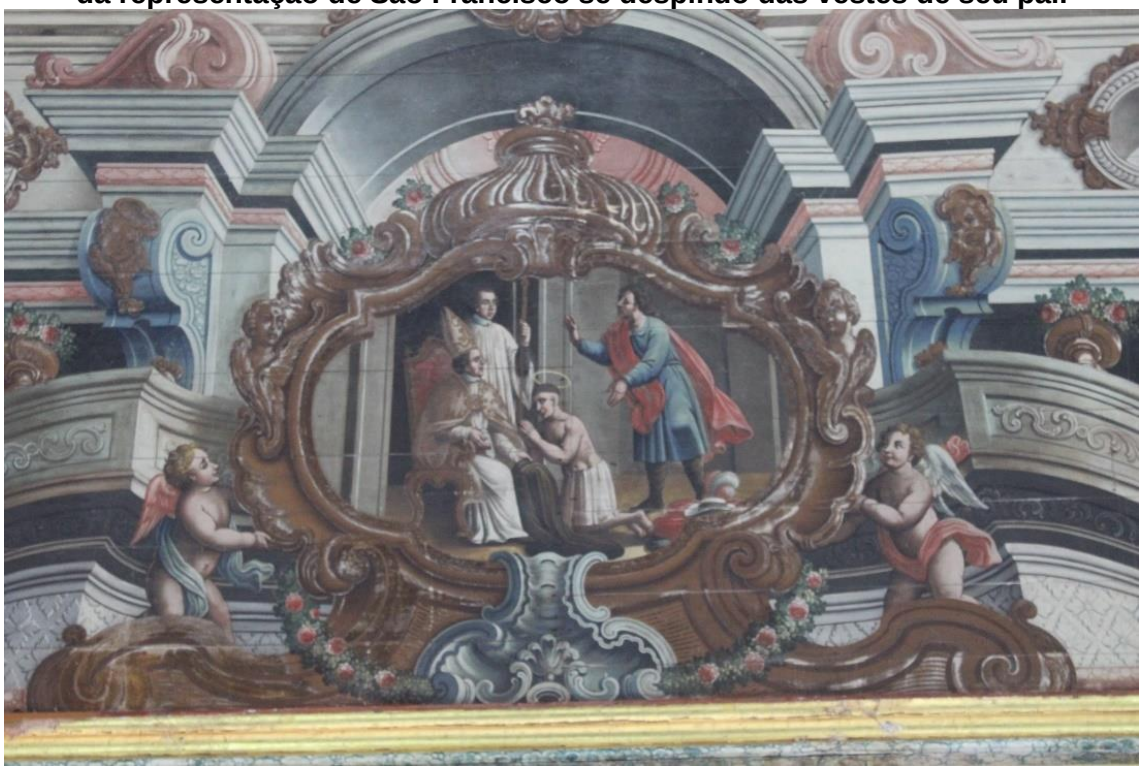
ao momento que Deus enfatiza suas obras de amor pelos seus filhos e como tentou mantê-los unidos, apesar de seu povo ser inclinado a desviar suas condutas do compromisso de sua aliança divina. A adaptação das Escrituras de Oséias adiciona camadas de interpretação simbólica que evidencia a profundidade da erudição de quem pensou a iconografia daquele forro. Além da explícita associação entre as cordas (*funiculis*) das vestimentas franciscanas ao elo espiritual da humanidade, temos a correlação entre a humanidade, Adão e Cristo. Afinal, temos aqui um dos elementos essenciais da simbologia cristã centrado na ligação de Cristo como herdeiro de Adão que veio para remissão do Pecado Original cometido pelo seu predecessor. O princípio desse raciocínio reside no quinto capítulo da Epístola aos Romanos, quando o apóstolo Paulo, autor do Livro, analisa a vida de Cristo e divide em duas seções:

> a primeira (5:1-11) é uma espécie de resumo da epístola até este ponto, dado em primeira pessoa, para discutir a certeza da salvação. A segunda (5:12-21) é uma espécie de fundamentação escatológica para o Novo Testamento e, em terceira pessoa, se volta para a analogia entre Adão e Cristo (*analogia relationis*) (Torres, 2018, p. 125).

Segundo Milton Luiz Torres, Adão é mencionado apenas nove vezes no Novo Testamento (Lc 3,38; Rm 5,12-21; 1 Co 15,22; 1 Tm 2,13 e 14; e Jd 14), mas é no referido capítulo de Romanos, assim como em 1 Coríntios, que sua presença assume um caráter teológico mais expressivo. O teólogo entende Adão como protoplasto de Cristo, ou seja, é aquele cuja “transgressão introduziu no mundo a morte e o pecado [e] se torna justamente a figura que aponta para um Redentor capaz de remover do mundo esses efeitos deletérios por meio de Sua morte e ressurreição” (Torres, 2018, p. 125). O resultado é que de um lado temos o princípio e do outro o fim dessa narrativa salvífica, sendo o primeiro o motivo da degradação humana para lançar as bases para a necessidade da existência de Cristo. Esse vínculo do Novo Adão torna coerente o discurso da corda franciscana ser entendida como modelo para a libertação do Pecado, proposto no forro da capela olindense. A espiritualidade franciscana foi pautada na humildade, na castidade, na caridade, na obediência e em outros exemplos de valores cristológicos dos quais São Francisco seguia rigorosamente. Tanto suas Regras, seu Testamento ou mesmo suas hagiografias deixam claro o quanto o Seráfico Patriarca dedicou sua existência a manutenção da

constância na retidão e compromisso com o Filho de Deus. É na humildade e obediência franciscana que reside o intento de colocar no referido teto do Convento de Olinda a frase: "*Beati mites quoniam ipsi possidetunt terram*", cuja tradução seria "*Bem-aventurados os mansos, porque eles possuem a terra*". A citação é outra importação bíblica, extraída do Evangelho de Mateus, e apresenta as bem-aventuranças que Cristo pregava em suas andanças, dentre elas estava: "*Bem-aventurados os mansos, porque herdarão a terra*" (Mt 5,5). Entre os "*que têm fome e sede de justiça*", os "*misericordiosos*" e os "*limpos de coração*" (Mt 5,6-8), o encomendante da pintura opta por exaltar os mansos e sua obediência, ou seja, os Frades Menores da Província de Santo Antônio do Brasil reconhecem o respeito e obediência à autoridade como uma qualidade valiosa para a expansão do franciscanismo pelo mundo. Outro princípio essencial à espiritualidade franciscana nos faz retornar ao tópico da pobreza. Recordemos que, após o falecimento do Seráfico Patriarca, a Ordem teve de lidar com as múltiplas interpretações da Regra e o resultado foi o conceito de "*usus pauper*" e isso foi defendido pelo encomendante do forro da Capela de Santa Ana, pois foi colocada em outra cartela a passagem bíblica: "*Tanqua nihil habentes et omnia possidentes*". A frase faz parte do sexto capítulo da Segunda Epístola aos Coríntios, cuja tradução seria "*Não tendo nada e possuindo tudo*" (II Cor 6,10) e está de acordo com os princípios franciscanos de abstenção do dinheiro, das posses e do poder temporal. O maior exemplo está na memorável cena do jovem Giovanni di Bernardone ficando completamente nu em público para se desprender de toda a herança e luxos temporais fornecidos por seu pai.

Figura 229 – Pormenor do teto da nave do Convento de João Pessoa com medalhão da representação de São Francisco se despindo das vestes de seu pai.



Fonte: Fotografia nossa.

Como é possível observar na figura acima, o discurso de oposição à posse é explícito e recorrente na iconografia franciscana e torna adequado o versículo do Livro, atribuído novamente ao apóstolo Paulo. Apesar de se espalharem por todo o mundo, ocupam preferencialmente edifícios pré-existentes e doados pelo povo e sua fortuna é espiritual, são as almas convertidas e não o dinheiro das esmolas.

A última frase contida em São Francisco é "*Subitineo et obtineo*", que significa "Eu sou rápido e entendo". A sentença foi escrita nas asas presentes na figura do Seráfico Patriarca, justamente por ser ele "*Seraphicus*" e as asas um elemento ligado ao ar, ao ato de sobrevoar, de ver ao longe e, consequentemente, favorece a velocidade e a capacidade de compreender o que é necessário. Tais aspectos também conduzem à lógica simbólica das figuras angelicais na tradição católica, pois são os gloriosos mensageiros que conectam Deus e a humanidade, os protetores contra as artimanhas de Satanás, os guias das almas perdidas e os anunciadores da Boa-Nova. Afinal, foi através de São Gabriel que a Virgem soube de sua concepção. Nesse sentido de proclamador das verdades divinas encontramos quatro anjos no

forro da referida capela portando trombetas, outro símbolo ligado ao ato de anunciar, para trazer notícias da glória da Religião (*Religio*).

Ladeando Cristo estão o anjo voltado à direção Nordeste e Sudeste, enquanto os outros dois, voltados para Noroeste e Sudoeste, estão emparelhados com São Francisco. Discriminar o sentido da posição que cada figura ocupa no teto é essencial para a leitura iconográfica, pois essas disposições estão intimamente ligadas aos padrões e reflexões simbólicas na arte cristã. Cristo está localizado no sentido oriental do recinto, e isso vai além da interpretação inicial da leitura do observador quando apreende o forro como um todo. De fato, ao nos deitarmos no chão com a cabeça voltada para Leste, o resultado é um painel que poderia ser visto em pé, tendo a disposição habitual de Jesus na região superior da pintura, aludindo à sua natureza divina. No caso da Capela de Santa Ana, a figura de Cristo no forro está ajustada ao mesmo sentido do retábulo dedicado à Santa, posicionado na parede Leste, em oposição à porta de acesso ao adro do Convento de Olinda localizada na parede Oeste. O que fica constatado é que toda a lógica do recinto acompanha as determinações tridentinas que estabelecem diretrizes no sentido de melhor dispor os edifícios religiosos. São Carlos Borromeu destaca a necessidade de se construir altares das capelas voltadas para o oriente, como exemplificado nas orientações da construção da capela-mor: “A localização desta capela deve ser escolhida no fundo da igreja, no lugar mais elevado em relação à porta principal [de entrada]; sua parte posterior esteja direcionada para o oriente” (Borromeu, *In:* Frade, 2016, p. 165). A motivação para essa exigência reside na associação entre o sol nascente e Cristo Ressuscitado, pois é um novo amanhecer após as trevas do Sacrifício. Referenciando a análise de Erwin Panofsky (2001), Clara Abreu menciona como a figura solar nas narrativas cristãs esteve atrelada à assimilação católica de tradições clássicas, como Hélio (deus sol grego), na cultura medieval e moderna, constatando que os “deuses antigos não ‘renasceram’ na Itália do século XV, mas que sobreviveram no imaginário das pessoas ao longo da Idade Média” (Abreu, 2015, p. 98). A exegese permitiu extrair dos Textos Sagrados os subsídios para entender Cristo como a luz do mundo, cuja simbologia foi carregada de teor apocalíptico daquele que é o Sol divino e virá como Luz eterna para triunfar sobre o mal no dia do Juízo Final (cf. Araújo, 2016, p. 100), corroborada por trechos bíblicos que evidencial a importância do Redentor como a

"*Luz para iluminar as nações, E para glória de teu povo Israel*" (Lc 2,32). Retornando ao contexto do forro da Capela de Santa Ana a decisão de posicionar Cristo na direção do sol nascente não ocorreu deliberadamente, havia a consciência e a erudição necessária por parte de quem pensa o objeto artístico como catalizador de mensagens visualmente apresentadas. São camadas de tradição, de memória e de semiótica entremeadas nas pinceladas do artífice. Em contraposição, temos São Francisco colocado no sentido Oestes como parte dessa trajetória solar iniciada por Cristo, ressaltando a íntima relação de conexão da espiritualidade franciscana com o mistério cristológico. Tal lógica é confirmada pelo anjo localizado no vértice Nordeste do forro, junto de Cristo à sua direita, portando numa mão um ostensório com o monograma IHS (*Iesus Hominum Salvator*) no interior da hóstia reluzente e um trompete (em formato similar a uma trompa) por onde sai o pergaminho com os dizeres: "*A solis ortu usque ad occasum haec Religio laudari fecit Nomen Dni Iesu*". Traduzido como "*Do nascer ao pôr do sol, esta religião fez com que o nome do Senhor Jesus fosse louvado*", a frase corresponde ao processo cíclico solar que orienta a vida prática e simbólica franciscana e à interpretação dos Frades Menores como herdeiros comprometidos com a diária propagação pelo mundo da Fé através da missionação. Isso é confirmado pelo padre Antônio Vieira ao apontar Santo Antônio como outro reflexo solar de Cristo:

> Assi cuidava eu, que a ley de bom Portuguez, devia fazer tambem S. Antonio. Mas quando por parte da pátria me queria queyxar do seu amor, atalhoume o Evangelho com sua obrigaçaõ: *Vos estis lux mundi*. Reparay, diz o Evangelista, que Antonio foy luz do mundo. Foy luz do mundo? Não tem logo, que se queyxar Portugal. Se Antonio não nascera para Sol, tivera a sepultura, onde teve o nascimento: mas como Deos o criou, para luz do mundo, nascer em huma parte, & sepultarse na outra, he obrigação do Sol. Profetizando Malaquias o nascimẽto de Christo, diz, que nasceria como Sol de justiça: *Orietur vobis Sol justitiae*: E que fez Christo como Sol, & como justo? Como Sol, mudou os Orizontes: como justo, deu a cada hum o seu. Como Sol mudou os Orizõtes, porque nasceo nũ lugar, & morreo noutro: como justo deu a cada hum o seu; porque a Belem honrou com o berço, a Jerusalem com o sepulchro. Assim também Antonio. Se Lisboa foy a Aurora do seu Oriente, seja Padua a sepultura do seu Occaso (Vieira, 1632, p. 117).

Ressaltemos que São Francisco é a imagem de todo o "*Orbis Seraphicus*", mas Santo Antônio é a marca evangélica luso-brasileira do seu ramo Seráfico:

> Francisco era o Moysés: Antonio era Josuè. Francisco sustentava a bandeyra, Antonio maneava as armas: Francisco arvorava as Quinas; Antonio alcançava as vitorias. No corpo de Francisco estava seintillando a constelação das sinco Estrellas fixas; & pela boca de Antonio sahião os rayos, & as influencias da luz, que confundia, & alumiava o mundo: *Vos estis lux mundi* (Vieira, 1632, p. 134).

Seu trabalho catequético nos faz retornar ao aspecto da validação do "*Orbis Seraphicus*", essa conquista territorial cristológica através da expansão franciscana pelo mundo, pois em "*Terra onde a Religião está, Santa* é". Essa é a tradução da frase "*Terra, in qua hec Religio stat, terra Sancta est*", presente no pergaminho da trompa do anjo à Sudoeste, que também possui um medalhão com a cruz de Jerusalém (também conhecida como cruz quíntupla por possuir uma cruz de maior tamanho rodeada por outras quatro menores). A junção da frase com a cruz heráldica deixa evidente pelo quê os franciscanos lutam, é a conquista espiritual do mundo ausente do Deus cristão pelo povo de Israel. Para essa batalha, trazem consigo a defesa daquela que intercede por nós, que lutará até o Fim dos Tempos contra Satanás pela salvação da humanidade, pois será a eterna Mãe cujo manto azul acolhe todos os fiéis.

Figura 230 – Pormenor do teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda com o anjo localizado na posição Sudoeste.

Fonte: Fotografia nossa.

A devoção mariana é parte essencial da espiritualidade franciscana, principalmente entre o fim da Idade Média e ao longo da Moderna, com a crescente defesa à Imaculada Conceição de Maria. Tal apego ao culto imaculista fica evidente na sentença "*Surresceriunt filii Religionis huius et Immaeculatem predicauerunt Mariam*", cuja tradução seria "*Os filhos desta religião surgiram e pregaram Maria Imaculada*". Essa frase está redigida na faixa que sai do trompete do anjo à Sudeste, enquanto na outra mão porta um medalhão com o monograma AM (Ave Maria). O último anjo, à Noroeste, porta outro medalhão com as armas franciscanas: os braços do Salvador cruzados com os do Seráfico Patriarca, a cruz e os cinco estigmas de Cristo entregues a São Francisco no Monte Alverne. Tal elemento reforça a mensagem "*Stgmata Dni Iesu hec Religio portat in corpore Patris sui*", que sai de seu trompete e significa "*Esta religião traz os estigmas do Senhor Jesus no corpo de seu Pai*". Com esse anúncio angelical fica constatado que os franciscanos foram comprometidos com a memória de sua Ordem enquanto estiveram empenhados com o fortalecimento da Fé entre os gentios. O seu Seráfico Patriarca é o exemplo de comprometimento com Cristo, pois São Francisco esteve tão atento ao legado cristológico que foi merecedor de receber em seu corpo as marcas da Paixão, portanto é nele em quem os Frades Menores deveriam devotar suas atenções para seguir o mesmo caminho. O processo mnemônico da espiritualidade franciscana se expande e alcança as diversas camadas de tradição, simbologia, devoção, teologia e trabalho constante pela causa cristológica e isso será aprofundado nos próximos capítulos desta tese.

8.1 A árvore seráfica

A essência da espiritualidade franciscana reside na fraternidade em torno do amor a Cristo, o modelo está em São Francisco, mas é nas pessoas que integram o "*Orbis Seraphicus*" o cerne de sua expansão. Os princípios orientados pelo Seráfico Patriarca estão vivos na Ordem dos Frades Menores, desde a fiel devoção da paupérrima criatura até o maior exemplo de santidade na corte celestial franciscana. A história da Ordem está repleta de figuras anônimas e renomadas que auxiliaram na construção desse passado de luta pela salvação das almas. Diante de tamanha

relevância da ação humana no crescimento desta Árvore Seráfica pelo mundo, não há como não exaltar as personalidades dignas de serem lembradas e relembradas, exaltadas e glorificadas e, por fim, beatificadas e santificadas. Não surpreende que, nas dependências da Ordem Terceira do Convento de Salvador, encontremos um painel da Árvore Genealógica da Família Franciscana. A obra encontra-se em muito mal estado de conservação, em local inadequado e carente de restauros – inclusive para ser possível identificar a autoria e a datação presentes no canto inferior da obra –, mas permanece sendo a síntese do esforço dos Frades Menores em exaltar seu passado através da longa linhagem de Santos e Beatos.

Figura 231 – Pintura de cavalete com Árvore Seráfica encontrada nas dependências da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Antonio Marrero Alberto evidencia a construção retórica positiva da imagem da Ordem ao citar o historiador Jesús Perez Morera:

> A ascensão da iconografia das ordens religiosas durante o século XVII levou ao desenvolvimento, tanto na América como na Europa, de grandes ciclos de pinturas históricas, quer sobre a vida dos mais eminentes santos de cada ordem, quer de epílogos monumentais que exaltavam a toda a ordem através da figura simbólica e mística da árvore. Durante este período, foi dado um novo passo, ao substituir as composições murais do século anterior por grandes telas de pintura a óleo, nas quais a conjunção da imagem e do texto escrito – através de signos e legendas – as tornavam um meio adequado para a propaganda de ordens religiosas. Este método de captação da pessoa, instrumentalizado pela ideologia contrarreformista, propiciava tanto uma leitura histórica como retórica e mística. O tema encontrado nas igrejas, claustros, refeitórios, bibliotecas e salas capitulares os marcos adequados para sua exposição e 'leitura' (Morera *apud* Alberto, 2020, p. 3-4, tradução nossa) [93].

Essa lógica arbórea faz referência a Árvore de Jessé, cuja origem está na tradição judaica que conecta Cristo a Davi. O rei de Israel era filho de Jessé e sua descendência está ligada a José, seu herdeiro. Ao se casar com Maria, o carpinteiro garantiu a Jesus uma família terrena nobilitada e digna do Rei da Humanidade. A iconografia dessa linhagem é materializada numa árvore que nasce junto a figura do Santo e seus descendentes sentados sobre os galhos até alcançar o topo, onde Maria e seu Filho se acomodam. Um dos exemplos emblemáticos dessa representação foi feita numa peça escultórica do retábulo da nave lateral (Evangelho) da igreja do Convento franciscano do Porto (Portugal).

---

[93] "*El auge de la iconografía de las órdenes religiosas durante el siglo XVII propició el desarrollo, tanto en América como en Europa, de grandes ciclos de cuadros históricos, bien sobre la vida de los santos más preclaros de cada orden, bien de monumentales epílogos que exaltaban a la orden entera a través de la figura simbólica y mística del árbol. Durante este periodo, se dio un nuevo paso, al sustituir las composiciones murales del siglo anterior por grandes telas de pintura al óleo, en las que la conjunción de la imagen y texto escrito —a través de letreros y leyendas — hizo de ellas un adecuado medio para la propaganda de las órdenes religiosas. Este método de captación de la persona, instrumentalizado por la ideología contrarreformista, propiciaba tanto una lectura histórica como retórica y mística. El tema encontró en las iglesias, claustros, refectorios, bibliotecas y salas capitulares los marcos adecuados para su exposición y 'lectura'*" (Morera *apud* Alberto, 2020, p. 3-4).

Figura 232 – Pormenor da Árvore de Jessé no retábulo da igreja do Convento de São Francisco do Porto, Portugal.

Fonte: ROTAVIRUS EM AÇÃO. Vitória, Sé do Porto e arredores. Disponível em: https://rotavirusemacao.com/2019/10/18/vitoria-se-do-porto-e-arredores/.

A cena foi inspirada na interpretação dos versículos tirados dos Livros de Isaías, Mateus e Lucas. Os dois Evangelistas listam a sequência de nascimento dos descendentes de Davi até José (Mt 1,1-16; Lc 3,23-32), permitindo identificar cada figura sentada nos galhos, enquanto que o profeta lança a frase essencial para a visão arbórea dessa genealogia: “Porque brotará um rebento do tronco de Jessé, e das suas raízes um renovo frutificará” (Is 3,1). Segundo Flávio Gonçalves, essa construção visual da árvore provavelmente “derivou, conforme tudo leva a crer, de soluções congéneres da arte oriental, onde a composição arbórea provinha, igualmente, de um corpo humano deitado” (Gonçalves, 1986, p. 215). No Ocidente, foi a partir do século XI que a Árvore de Jessé passou a ser inserida nas iluminuras, nos vitrais, nas pinturas murais, nas esculturas e se expandiu para outras mídias. O historiador da arte ainda levanta o paralelo entre a popularidade da defesa da Imaculada Conceição com o

aumento na produção iconográfica da Árvore de Jessé no contexto ibérico do século XVII (cf. Gonçalves, 1986, p. 216). O dogma da Imaculada Conceição será aprofundado ao longo desta tese, porém é relevante apontar como o tema da genealogia de Cristo tem peso na construção do discurso e na consolidação iconográfica da espiritualidade franciscana. Os próprios franciscanos foram ferrenhos defensores do culto mariano, com destaque ao imaculista, e podemos observar a sua assimilação figurativa ao ser replicado na Árvore Genealógica da Família Franciscana. É recorrente a presença da Imaculada Conceição no topo da Árvore Seráfica, enquanto São Francisco é colocado na base. Esse paralelo entre as duas árvores se ajusta à criatividade de cada artífice, mas o ápice desse cruzamento visual está no Museo Virreinal de Zinacantepec, localizado no município mexicano de San Miguel Zinacantepec. O museu está situado no antigo Convento de São Miguel Arcanjo de Zinacantepec, próximo a Cidade do México, e reúne obras de arte datadas entre os séculos XVI e XVIII. O que nos chama a atenção é o afresco do "*árbol genealógico*" onde São Francisco encontra-se deitado, enquanto o tronco da árvore brota de sua barriga, assim como ocorre com a figura de Jessé.

Figura 233 – Árvore Genealógica da Ordem Franciscana. Sem autoria ou data. Museo Virreinal de Zinacantepec, México.

Fonte: WIKIPÉDIA. Municipio de Zinacantepec. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco_con_el_%C3%A1rbol_geneal%C3%B3gico_de_la_Orden_Franciscana.jpg#mw-jump-to-license. Acesso em: 20 out 2023.

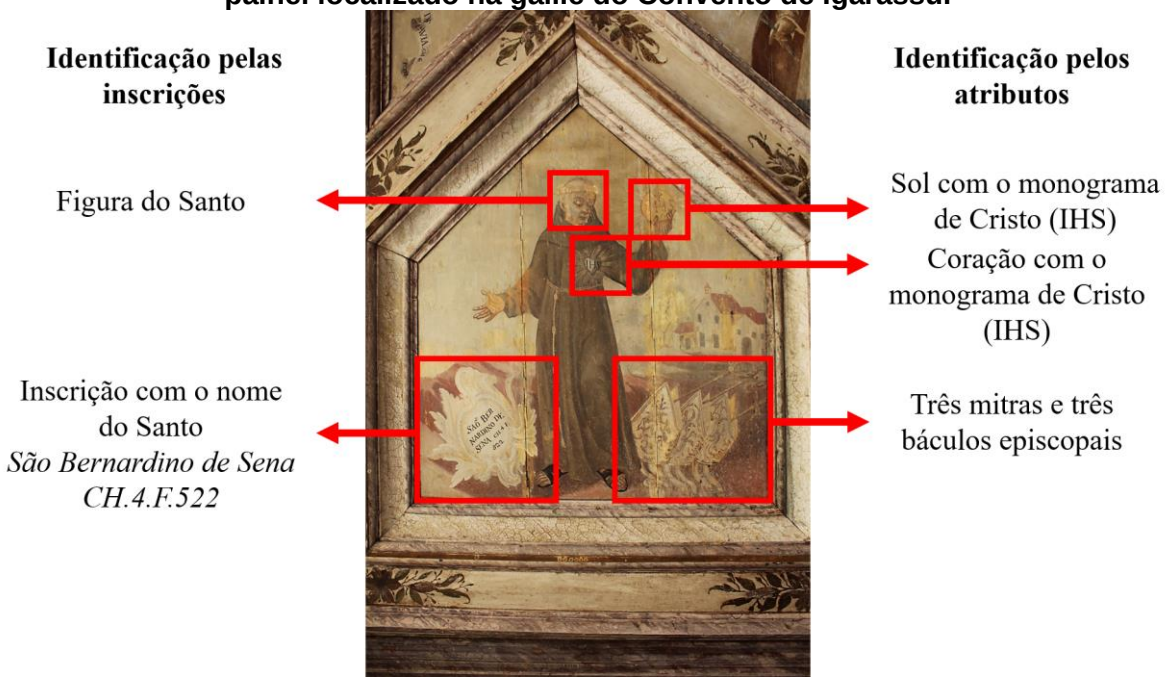
São Francisco, assim como Jessé, é o rebento do tronco que faz nascer os doces frutos da Fé cristã. Não há nenhuma representação da Árvore de Jessé ou Seráfica nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, mas isso não significa que seus pomos não estão ali espalhados entre caixotões, quadraturas e medalhões. Assim como o "*Orbis Seraphicus*" representa a expansão dos galhos dessa majestosa árvore pelo mundo, seus ramos também se espalham pelos forros e deixam ali registrados seus frutos. Segundo a página da Província Franciscana da Imaculada Conceição, o montante atual que forma o conjunto da Família Franciscana quantifica 482 figuras santas e beatas, sendo 110 frades canonizados e 161 beatificados, 9 freiras canonizadas, outras 34 beatificadas, 53 seculares canonizados e 95 beatificados (cf. Franciscanos, [s.d.]). Ao longo do levantamento desta pesquisa, localizamos mais de uma centena de diferentes figuras ligadas à história e à devoção da Ordem Franciscana, muitos deles pertencentes a listagem acima. A catalogação integra não apenas os santos e beatos franciscanos, como também personagens bíblicos, filósofos, teólogos e eclesiásticos, cujas narrativas serão intercruzadas ao longo dos capítulos seguintes.

Com base na tabela (conferir a tabela 45 em anexo), catalogamos personagens distribuídos em grupos temáticos. O primeiro é o das Figuras Bíblicas, como a Trindade, os membros da família de Cristo (Santa Maria, São José, São Joaquim, Santa Ana), do Antigo Testamento (Judite, Ester, Jael, Moisés) e do Novo (Reis Magos, os Evangelistas, os Apóstolos, Santa Maria Madalena). O segundo grupo é o dos Santos Católicos e dos Mártires, pois a grande maioria está correlacionado, e aqui temos exemplos como São Sebastião, São Jorge, Santa Luzia, Santa Bárbara e tantos outros. Estão incluídos, também, os Doutores da Igreja, nomeadamente Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Gregório Magno e São Jerônimo. O terceiro grupo é dos Eclesiásticos Franciscanos, reunindo frades, ministros gerais da Ordem, cardeais, bispos, arcebispos e papas (Nicolau IV, Alexandre V, Sisto IV, Sisto V). Os Filósofos e Teólogos formam o próximo agrupamento, com membros da Ordem que desempenharam importantes contributos intelectuais, como João Duns Escoto, Guilherme de Okham, São Boaventura e muitos outros. Em seguida, temos os Santos Franciscanos, que também agrega os Beatos, cuja inventariação reúne membros das Ordens Primeira (São Francisco e Santo Antônio), Segunda (Santa Clara e Santa

Efigênia) e Terceira (São Luís IX da França e Santa Margarida de Cortona). Concluímos com os Grupos, pois são casos onde as figuras não são colocadas isoladamente, mas sim como coletivo (Frades Menores e Apóstolos). Ressaltamos que muitos dos casos se encaixam em mais de uma categoria, como por exemplo Santo Antônio, identificado como Santo Franciscano, como Teólogo e Filósofo, como Doutor da Igreja, ou São Boaventura, que é Santo, mas também foi Ministro Geral da Ordem, cardeal e bispo.

É evidente que a catalogação não dá conta do verdadeiro montante iconográfico, pois nem todas as figuras são de fácil identificação. O reconhecimento é feito com base nos atributos, nas inscrições da pintura ou em ambos, como é o caso do forro da galilé do Convento de Igarassu, onde foram distribuídas doze representações de Santos Franciscanos em caixotões poligonais. No painel de São Bernardino de Siena, observamos a figura do “Apóstolo da Itália”, ao centro, com as vestes castanhas, cordão com três nós na cintura, sandálias nos pés e a cabeça com tonsura, confirmando ser ele um membro da Ordem dos Frades Menores. Apesar dessa importante informação visual, não seria suficiente para distingui-lo dos demais franciscanos, sendo necessário recorrer a quatro itens adicionais, três atributos e um medalhão.

Figura 234 – Esquema com os atributos de São Bernardino de Siena. Pormenor do painel localizado na galilé do Convento de Igarassu.

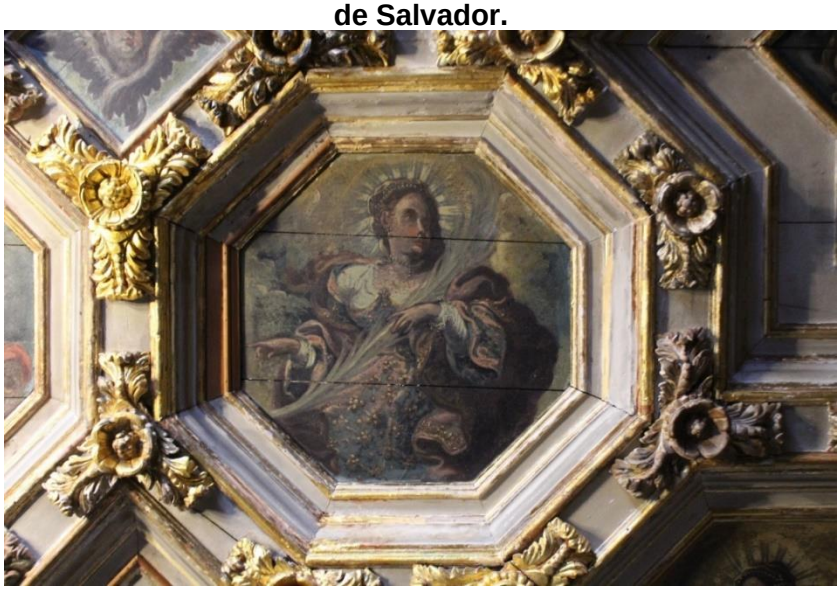


Fonte: fotografia nossa.

Dois atributos estão ligados à sua defesa do Santíssimo Nome de Jesus, sendo inserido o monograma de Cristo (IHS) tanto no sol que segura na mão esquerda quanto no coração em seu peito. Aos seus pés, no canto direito do painel, estão as três mitras e três báculos episcopais, referência às recusas do Santo para a sua eleição para o bispado de Siena (1427), de Ferrara (1431) e de Urbino (1435). Para não restar mais dúvidas de sua identidade, o artífice inseriu no canto esquerdo inferior um medalhão com a inscrição: "*São Bernardino de Sena CH.4.F.522*". Junto ao seu nome está a indicação de alguma referência textual ainda não identifica, cuja página (fólio) de número 522 do quarto capítulo trata de sua história. Sabemos que as narrativas da vida dos santos são muito populares na cultura medieval e moderna, circulando dentro e fora da Europa e servindo de base para a construção do discurso visual em obras de caráter devocional, hagiográfico e panegírico. Essas pinturas com inscrição de suas fontes textuais é um caminho para compreendermos a diversidade do acervo das bibliotecas dos conventos franciscanos, hoje desaparecidos, e a erudição dos frades que as consultavam.

Diferente do exemplo supracitado, diversas pinturas foram destruídas ou tiveram desgastes significativos nas suas superfícies. Na Sala do Capítulo do Convento de Salvador, num dos trinta e dois caixotões das Santas Mártires, o nome em tinta dourada que deveria existir na parte inferior da moldura foi rasurado, impedindo a conclusão a identificação iconográfica.

Figura 235 – Santa Mártir Virgem. Pormenor do teto da Sala do Capítulo do Convento de Salvador.



Fonte: fotografia nossa.

Ressaltamos outro problema recorrente, pois existem casos onde as figuras não possuem nenhum atributo que as distingam. Então o nome escrito é a única forma de assegurar a sua identificação. O forro acima referido exemplifica tal aspecto, pois o único atributo contido em todos os painéis é a palma do martírio, garantindo o reconhecimento do tema central, mas os poucos casos de elementos adicionais estão nas pinturas de Santa Catarina (roda), Santa Bárbara (torre e espada), Santa Úrsula (coroa), Santa Liberada (cruz), Santa Inês (cordeiro), Santa Libária (fuso com flores), Santa Dorotéia (cesto de flores), Santa Margarida (correntes), Santa Quitéria (coroa) e Santa Joana (coroa). Ou seja, apenas um terço das iconografias possuem atributos que tornem cada Mártir reconhecível.

Outra dificuldade nos registros escritos reside na distância entre a data de sua confecção até hoje. Muitos santos e beatos já não são tão populares, seus nomes e titulações se alteraram, recebendo a canonização após a entrega da obra. Em alguns casos a caligrafia também atrapalha o processo investigativo, em outros a atualização do representado impede a segurança da identidade das figuras. Os exemplos mais recorrentes estão nos tetos da nave e da capela-mor da Capela de São Roque da Ordem Terceira do Convento de Olinda, do corredor e do consistório da Ordem Terceira do Convento de Salvador. Tratam-se, em muitos casos, de Santos e Beatos ligados aos Terceiros, tornando-os menos aclamados, como o exemplo do painel do dito “*S. Joaõ Arcebispo*”. A inscrição não acrescenta sobrenome, a figura do Santo não apresenta nada além de uma cruz nas mãos como atributo. O que sabemos é que haveria um arcebispo de Khanbaliq (China) chamado São João Montecorvino (1247-1328). Apesar de ter sido irmão terceiro, nunca chegou a ser canonizado, apenas entendido como figura santa.

Figura 236- Painel de São João Arcebispo. Pormenor do teto da Capela de São Roque da Ordem Terceira do Convento de Olinda.

Fonte: fotografias nossas.

Outro exemplo da mesma Capela é a inserção dos reis e das rainhas, como São Fernando e Santa Joana de Castela e Santa Branca da França, como parte desse corpo religioso terciário, mas acrescenta uma figura chamada "*S. Henrique R. de Dasia*". O único Santo Henrique de origem monárquica identificado é Santo Henrique II do Sacro Império Romano-Germânico, mas não se adequa ao contexto franciscano, pois morreu em 1024, e a Ordem foi fundada dois séculos afrente. O resultado é a permanência de lacuna iconográfica a ser solucionada, caberá a esta tese apontar as possibilidades, quando for possível, mas nosso enfoque será dado aos grupos temáticos a partir deste ponto. Não há como analisar a obras de arte franciscana sem começar por aquele que é a imagem da Ordem, portanto, o ponto de partida é a representação de São Francisco e de Santo Antônio.

8.1.1 O Santo Patriarca e o Santo Português

A predominância de representações de São Francisco e Santo Antônio nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste adentra pelo campo da evidente exaltação à existência do fundador da Ordem e seu principal representante português. Nosso ponto de partida está na leitura da trajetória de vida dos dois Santos e a adaptação na realidade colonial brasileira nas obras de arte franciscanas. É natural que voltemos nossos olhos para a explícita figuração de São Francisco e o

reconheçamos como um frade de vestes humildes (hábito castanho, capuz, corda na cintura e pés descalços), feições magras, barba curta, cabelo revelando o topo da cabeça raspada (tonsura) e os cinco estigmas. Esse rápido reconhecimento iconográfico permite assimilar a imagem de alguém carente de retratos enquanto esteve vivo, pois o único possível registro encontra-se no Mosteiro de São Bento de Subiaco, na comuna de Lazio (Itália).

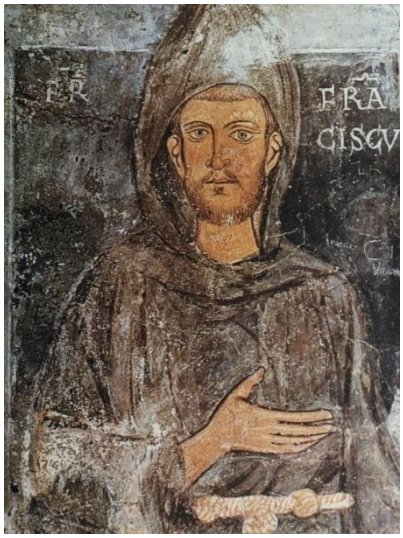
Figura 237 – São Francisco. Sem autoria, 1228-1229. *Sacro Speco*, Mosteiro de São Bento de Subiaco.

Fonte: IPCO. São Francisco de Assis. Disponível em: https://www.ipco.org.br/sao-francisco-de-assis. Acesso em: 12 mar 2024.

Segundo Sintia Cristina da Cunha, essa é não só a mais antiga representação de São Francisco, mas pode ser a única feita enquanto o Santo estava vivo. Nas obras das Livrarias Oliver, de Jacob Burckhardt e de Vitório Facchinetti a historiadora da arte identificou a popular concepção de que o artista viu São Francisco vivo – ou ao menos teve contato com seus círculos sociais. Os argumentos giram em torno da ausência de dois elementos marcantes da sua iconografia, o nimbo (auréola) e os estigmas recebidos pouco antes de sua morte (cf. Cunha, 2017, p. 42-43). Apesar de não termos como confirmar se o pintor foi realmente contemporâneo do Santo, a questão que devemos ter atenção é ao aspecto da propagação dessa construção visual perpetuada ao longo dos séculos. Afinal, a popularidade de sua devoção se ajusta à realidade de cada período, mas certos elementos de sua iconografia se mantêm como aspectos essenciais de seu reconhecimento em qualquer época. Os exemplos a

seguir demonstram como o mesmo modelo se adapta a todas as linguagens e gostos visuais, seja a obra contextualizada na realidade bizantina, no início do Renascimento, no barroco colonial ou no modernismo mineiro.

Figura 238 – Pintura sem autoria (1228-1229). Mosteiro de São Bento, Subiaco.



Fonte: IPCO. São Francisco de Assis. Disponível em: https://www.ipco.org.br/sao-francisco-de-assis. Acesso em: 12 mar 2024.

Figura 239 – Pintura de Cimabue (1301-1302). Igreja inferior de São Francisco, Assis.

Fonte: O FIEL CATÓLICO. São Francisco de Assis – o verdadeiro. Disponível em: https://www.ofielcatolico.com.br/2008/10/sao-francisco-de-assis-o-verdadeiro.html. Acesso em: 12 mar 2024.

Figura 240 – Pintura atribuída a José Joaquim da Rocha (1766). Convento de Santo Antônio, João Pessoa.

Figura 241 – Azulejo de Cândido Portinari (1944). Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha.

Fonte: Fotografia do autor.

Fonte: FLICKR. CÂNDIDO PORTINARI, Painel de Azulejos, 1944. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/raul_lisboa/3329807751. Acesso em: 12 mar 2024.

Temos nos Conventos Franciscanos do Nordeste o reflexo dessa continuidade, o reforço de sua figura que é maior e mais complexa, pois ultrapassa as suas formas físicas humanas. Seu reconhecimento está no braço que cruza com o de Cristo no brasão de armas da Ordem ou nos quatro cortes dos estigmas por onde goteja o sangue do Salvador, está no cordão com três nós, na caveira (crânio) ou, no caso de Santo Antônio, no livro onde muitas vezes o Menino Jesus está por cima. Aprofundando esse jogo simbólico-alegórico, o Santo Patriarca e o Santo Português estão nos nomes dos Conventos e Províncias, nas orações e cânticos, no discurso do sermão, nas festas litúrgicas realizadas no dia 4 de outubro e 13 de junho e até mesmo nas imagens de Santo Antônio afogadas num copo doméstico para garantir um bom casamento para as solteiras. A memória de ambos os Santos estão na espiritualidade franciscana, reconhecida na mendicância que evita o uso do dinheiro, na humildade de quem agradece as maiores humilhações, na caridade de quem abraça os marginalizados (como os leprosos), na obediência das determinações da Igreja, na sabedoria de quem defende a doutrina das heresias e na fé inabalável dos mistérios de Cristo e da Imaculada Conceição. As iconografias franciscana e antoniana refletem o fervor dos seráficos herdeiros pelo compromisso e as obras de arte são o adequado uso dos recursos materiais para a construção mnemônica do discurso em favor dos valores franciscanos.

Giovanni di Pietro di Bernardone nasceu em Assis[94], por volta de 1181 ou 1182, numa família burguesa enriquecida pelo comércio. Sua origem afortunada foi essencial para a sua construção espiritual, pois foi o ato de renegar todos os seus privilégios o primeiro passo para a sua jornada rumo aos caminhos de Cristo. Seu percurso se encerrou em 1226, quando faleceu como frei Francisco, marcado pelos estigmas do Cristo Seráfico e, em pouco tempo, veio a se tornar São Francisco de Assis, quando foi canonizado em 1228. Santo Antônio, por sua vez, tem sua origem incerta, tanto sua família quanto a data de seu nascimento não são precisas. Sabemos que Fernando Martins de Bulhões proveio de Lisboa, numa família não nomeada nas

[94]Assis é uma comuna italiana (equivalente ao município no Brasil e ao concelho em Portugal) localizada no Centro-Sul do país, fazendo parte da região da Úmbria, que por sua vez está inserida na província da Perugia.

hagiografias, no possível ano de 1195. Sua trajetória de santidade deu início ainda mais cedo que o Patriarca, quando começou seus estudos entre os cônegos da Ordem dos Regrantes de Santo Agostinho. Estimulado pelos princípios da espiritualidade franciscana e o desejo pelo martírio, tomou a decisão de ser transferido para a recente Ordem dos Frades Menores de São Francisco, quando assumiu o nome de frei Antônio. Após passar pela frustração de não poder pregar no Marrocos – e, se desse sorte, alcançar a glória do martírio que tanto ambicionava –, Antônio encontrou sua santidade na sua capacidade de converter os hereges no centro-norte europeu. Foi reconhecido pela sua habilidade na condução dos discursos e pregações, tornando-se "Farol da Igreja", "Defensor da fé", "Martelo dos Hereges", "Chave de Ouro", "Oficina de Milagres", "Padroeiro dos Impossíveis", "Doutor Evangélico", "Santo dos Casos e Coisas Perdidas", "Santo Casamenteiro" (cf. Santos, 2006, p. 147). Foi canonizado em 1232 – um ano após seu falecimento – e se tornou Santo Antônio de Lisboa, por sua origem lusa, e de Pádua, pela sua morte na Itália. Ambas as trajetórias se cruzam no desejo de sair de suas zonas de conforto e abdicarem de uma vida confortável para adentrarem no desconhecido caminho da pobreza, do frio e da fome, da castidade e das demais abnegações possíveis. Outra característica comum é terem recebido os títulos de santidade pouco após suas respectivas mortes, mas isso não é de se surpreender quando seus percursos de vida foram marcados pela fama de Santos taumaturgos, marcados como aquele que pôs o Menino Jesus em seu colo e aquele que recebeu as chagas do próprio Cristo. Tamanho reconhecimento e capacidade de fazer obras pias e miraculosas não passou despercebido e seus legados se tornaram parte da construção imagética franciscana, contribuindo para a modulação do discurso em prol de uma memória feita exemplo e obrigação para seus irmãos de hábito. Como destaca Carla Mary Oliveira, os

> Franciscanos foram dando destaque, em sua hagiografia e cultura histórica, a determinados indivíduos que se tornaram exemplos e modelos de conduta não só para os membros da própria congregação, mas também para aqueles fiéis em quem os frades desejavam incutir uma crença mais fervorosa, bem como os gentios a quem pretendiam converter no Novo Mundo (Oliveira, 2013, p. 36).

Diversas hagiografias foram escritas logo após o falecimento de São Francisco e Santo Antônio. A primeira que temos notícia é a "Carta de Frei Elias", escrita pouco depois da morte de São Francisco, no ano de 1226. Dois anos depois, Tomás de

Celano escreveu a “Vida Primeira”, entre 1228 e 1229; o mesmo autor escreve, em 1230, a “*Legenda ad usum Chori*”, e, entre 1232 e 1235 a “Vita de Julião de Espira”. Tomás de Celano retorna com a “Legenda da Úmbria”, elaborada entre 1237 e 1244. Na década de 1240 temos a publicação de duas obras sem atribuição de autores, a primeira é o “Anónimo Perusino” (1240-1241) e a segunda a “Legenda dos Três Companheiros” (1244-1246). Entre 1246 e 1247, Tomás de Celano escreve a “Vida Segunda” e, entre 1247 e 1253, o mesmo autor escreve o “Tratado dos Milagres”. São Boaventura escreveu a “Legenda Maior”, em 1260, enquanto que, entre 1262 e 1263, deu continuidade com a “Legenda Menor”. A segunda se trataria de um resumo da primeira, e a sua função seria substituir a “*Legenda ad usum Chori*” de Tomás de Celano nos Ofícios Divinos. No século XIV, surgiram o “Espelho da perfeição” (1318) e as “Florinhas de São Francisco”, a última escrita por Fr. Hugolino de Monte Jorge, entre 1328 e 1343; enquanto que, no século XVI, frei Marcos de Lisboa escreveu as “Chronicas da Ordem dos Frades Menores” (1556-1557). Essa obra reúne muitas narrativas vividas por São Francisco e membros de sua Ordem, tendo como referência as hagiografias anteriores como Tomás de Celano e São Boaventura. Entre 1995 e 1996, a Editorial Franciscana publicou as Fontes Antonianas, onde tratam de algumas das obras essenciais sobre a vida de Santo Antônio de Lisboa. Nessa obra constam: a “Bula da Canonização” (1232); “Vida Primeira ou Legenda Assídua” (c. 1232); a “Vida Segunda”, de cerca de 1235; o “Diálogo” (c. 1246); as “Benignitas” (c. 1280); a “Legenda Raimondina” (c. 1295); a “Legenda Rigaldina” (c. 1300) e o “Livro dos Milagres” ou “Florinhas de Santo Antônio de Lisboa”, escrita no final do século XIII ou início do século XIV. Através dessas obras, foi possível eternizar o modo como suas vidas foram muito similares na capacidade de espalhar a Palavra, trazer os pecadores de volta a Fé e realizar milagres por toda a Europa. Paula Mendes complementa a análise sobre a construção das primeiras hagiografias enquanto “quadro largamente pautado pela centralidade dos milagres (operados em vida e *post mortem*) no processo de percepção e construção da «santidade»” (Mendes, 2021, p. 247). O intuito dessas *Vitae* medievais era pautado pelo discurso panegírico e laudatório, centrado no aspecto divino dos Santos, mas a dimensão histórica ficava em segundo plano. Ao longo dos séculos, essas obras são revisitadas e seus conteúdos vão sendo adaptando às necessidades de cada localidade, então, para o contexto desta

pesquisa, a questão novamente é como as memórias foram eternizadas nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste. A necessidade de consolidar os princípios cristãos no território português além-mar se reflete nas diversas manifestações populares, nos ritos que acontecem dentro e fora dos edifícios religiosos e isso impactou nas obras de arte encontradas no interior dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

8.1.2 Hagiografias: a santidade narrada

A espiritualidade franciscana se manifesta de múltiplas maneiras, mas a sua essência se mantém constante. Quando Deus, através do crucifixo de São Damião, pediu ao jovem Giovanni di Bernardone para reconstruir a sua Igreja, foi o momento que o ramo da Seráfica Ordem germinou. Tendo em Cristo o modelo de humildade, da pobreza, da mendicância, da caridade, da obediência e da fé, Giovanni di Bernardone trilhou o caminho cristológico: abdicou de suas riquezas materiais e dedicou-se às espirituais, tornou-se averso ao dinheiro, aos desejos e aos prazeres, assumiu o pauperismo nas roupas castanhas, no andar descalço, no ato de pedir esmolas e na vida eremítica. Tamanha devoção é revisitada em cada narrativa biográfica de São Francisco, cujos relatos evidenciam as contínuas tentativas de tornar seus atos dignos e os mais próximos de Cristo, a quem devota seu amor incondicional. Essa trajetória foi essencial para que os Frades Menores o seguissem e replicassem seu comportamento, resultando no direcionamento dos referenciais dos temas iconográficos dos edifícios franciscanos. Desde a Basílica de São Francisco, localizada na cidade de Assis (Itália), com seus afrescos realizados por Simoni Martini, Cimabue e Giotto di Bondone, até os conventos nordestinos encontramos esse legado. Sendo o fervor da espiritualidade franciscana as colunas que sustentam essa memória, são as hagiografias o caminho para representa-las.

Em sua etimologia, hagiografia está ligado ao ato de escrever (*gráfein*) a história dos santos (*hágios*), o que torna sua conceituação direta e sólida. Enquanto gênero dentro das biografias, seu papel está diretamente vinculado ao contexto religioso, sejam registros de episódios de sua vida terrena (nascimento e morte, origem familiar, profissões, comportamentos) até àqueles de natureza divina

(milagres, manifestações, martírios, atos sacros e pios). Através das reflexões do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), a linguista Norma Discini analisa, em seu artigo “Para o estilo de um gênero” (2012), o termo enquanto gênero e estilo narrativo. Segundo a autora, as hagiografias são configuradas pelo filósofo numa formatação de discurso muito particular que envolve a elaboração de relatos mnemônicos de indivíduos pios, escritos por pessoas idôneas, tendo Deus como objetivo de sua redação. A questão é que Mikhail Bakhtin organiza, enquanto modelo metodológico, os gêneros de discurso segundo formas gramaticais (sintáticas), resultando numa estrutura composicional pautada na pessoa, no tempo e no lugar onde se passa a narrativa. Ou seja, quem participa do episódio, em que momento e o lugar ocupado pelo sujeito. No primeiro aspecto, constatou-se a existência de três partes (actantes), o enunciador, o herói e Deus, sendo o enunciador alguém que ausenta humildemente sua opinião em prol da confiabilidade do discurso, afinal, deve-se garantir a veracidade e credibilidade da vida milagrosa narrada. Quanto ao herói, é colocado o papel de protagonista na terceira pessoa, garantindo a impessoalidade e distanciamento do momento presente onde se passa a leitura do episódio escrito. A Deus cabe o poder de atenuar a exotopia gerada entre o autor e o biografado. Entendendo exotopia enquanto ruídos resultantes do conflito de interesses entre quem narra e quem é narrado, a função de se escrever uma história sobre vivências dedicadas a Deus e relacionadas aos princípios católicos garante a conformidade entre as duas partes, distanciando o enunciador de desacordos. Quanto a questão do tempo, a linguista reflete sobre o

> uso de orações subordinadas adverbiais temporais com a função de marco pretérito [...] com dominância do presente do passado, seja pontual (pretérito perfeito), seja durativo (pretérito imperfeito), e a não-concomitância, preferencialmente orientada para a anterioridade ao marco pretérito (pretérito mais que perfeito) (Discini, 2012, p. 82).

Acompanhando esses marcos temporais, as hagiografias tornam-se episódios de momentos distantes, seja no tempo quanto no espaço do emissor e do receptor da mensagem. Diante das camadas linguísticas que formulam o gênero hagiográfico, Norma Discini o entende enquanto “vetores para o estilo de um gênero: a) as estabilidades composicionais; b) a orientação temática; c) o posicionamento histórico do sujeito; d) a abertura a graus menores ou maiores de exotopia na relação entre

autor e herói" (Discini, 2012, p. 93). Distinguindo a hagiografia enquanto linguagem presente tanto na narrativa escrita como visual, encontramos um intercruzamento dessas mídias, onde é comum encontrarmos a primeira como fonte para a segunda.

Como coloca Norma Discini, a estrutura composicional da hagiografia escrita se molda na pessoa, no tempo e no lugar, mas como isso se aplica à linguagem da pintura? Do ponto de vista iconográfico, é evidente que o tema tratado tem em si dois dos três actantes, o herói e Deus (muitas vezes de forma subentendida); seu tempo pretérito ocorre na ação gestual da figura pintada e o espaço é delimitado de acordo com o espaço presente dentro do emolduramento da obra. Sobre os actantes, podemos inserir o artífice e o encomendante como "enunciadores", ou seja, integrados ao processo de construção da narrativa, não podendo distorcer ou modificar o tema, mas há poder de escolha sobre qual o episódio será apresentado visualmente em detrimento de outros. O segundo assume uma postura mais ativa em relação ao primeiro, pois é quem tem o poder espiritual para decidir quais temáticas são mais relevantes para a realidade local do edifício religioso e quem tem o poder financeiro para contratar os servidos do artífice. O controle de quem executa a obra recai sobre os aspectos compositivos da cena (proporção, colorização, desenho), delimitado pelo que o enunciador original já havia pré-informado, mas ainda capaz de contribuir visualmente de acordo com suas bagagens técnica e intelectual. Do ponto de vista temporal e espacial, os aspectos permanecem semelhantes aos da verbalização escrita e oral, se fala sobre episódios passados e distantes do enunciador, a variação fica por conta de como ocorre a materialização: o verbo se converte em disposições corporais que induzem à interpretação de um ato, enquanto o cenário (seja mais ou menos complexo, com qualquer nível de domínio de perspectiva) se faz através das linhas, sombras e cores e não mais em adjuntos e advérbios. Tomemos como exemplo as pinturas dos tetos dos Convento de Olinda, de Salvador, de Igarassu e de João Pessoa.

Figuras 242 e 243 – Pinturas em caixotão das sacristias dos Conventos de São Francisco de Olinda e Salvador, respectivamente, retratando a cena das Santas Mártires acudindo um frade franciscano com intercessão de Nossa Senhora.

Fonte: Fotografias nossas.

Figuras 244 e 245 – Pinturas do teto da nave do Convento de Santo Antônio de Igarassu e do teto da capela-mor do Convento de Santo Antônio de João Pessoa, respectivamente, representando a cena do milagre da apresentação de Santo Antônio do ostensório a mula.

Fonte: Fotografias nossas.

Os quatro exemplos acima estão localizados em espaços que compõem o conjunto edificado da igreja, ou seja, atendem à liturgia do mistério da Eucaristia. As duas primeiras pinturas estão na mesma tipologia de espaço: a sacristia. Local dedicado a preparação do sacerdote para a cerimônia litúrgica, esse recinto deve ser

o refúgio para a meditação de forma a estimular a concentração nos pensamentos pios, sendo as pinturas os recursos visuais mnemônicos que auxiliam nesse processo. As duas pinturas restantes estão localizadas na nave e na capela-mor das respectivas igrejas conventuais, adequando-se às necessidades cerimoniais que ocorre nesses espaços. Afinal, é na capela-mor que se revive o mistério da Paixão. Em todos os exemplos constatamos o uso de hagiografias enquanto recurso visual, cujo estímulo mnemônico das imagens fazem lembrar os valores franciscanos nos cultos cristológicos e marianos. Era possível tocar o coração dos fiéis através das palavras do sacerdote e as figuras representadas em atos dignos, valorosos, íntegros e pios também permitiam a formação de imagens mentais. Como ressalta Maria Izabel Souza, essas imagens seriam parte do processo reflexivo dos observadores, ocorrido de maneira individual (orações em silêncio) ou coletiva (práticas em voz alta), e essenciais "para a cognição, para a habilidade de se apropriar e de pensar sobre um conceito material. Estas imagens são visões – *visiones* –, imagens conscientemente concebidas para gerar emoções específicas em alguém, necessárias para uma rememoração efetiva e para o trabalho cognitivo" (SOUZA, 2015, p. 117). A leitura adequada dessas obras de arte passava pelo preparo mental adequado, ou seja, os observadores careciam dos recursos necessários para assimilar as mensagens transmitidas pelos objetos visuais. O conhecimento das narrativas hagiográficas era a ferramenta essencial para a sua compreensão e isso exigia a devida formação intelectual dos frequentadores das igrejas. Ter em mãos textos adequados permitia garantir a execução assertiva dos temas selecionados para serem adaptados a novas mídias e certificar que as vivências dos Santos sejam relembradas e usadas como exemplo e caminho para Deus, afinal, a "vida do santo é uma vida significante em Deus" (Bakhtin *apud* Discini, 2012, p. 77).

Retornando às hagiografias presentes nos quatro tetos aqui abordados, temos duas dimensões temáticas, por um lado a capela-mor pessoense e a igreja igarassuana abordam um episódio popular na iconografia franciscana, por outro, as sacristias dos conventos olindense e soteropolitano alcançam temas menos recorrentes. Todos os exemplos são tirados das hagiografias de São Francisco de Assis e Santo Antônio de Lisboa: Santo Antônio apresentando o ostensório a mula e as Santas Mártires acudindo um frade franciscano enfermo. A primeira cena foi

narrada no terceiro capítulo do “Livro dos Milagres” (*Liber Miraculorum Sancti Antonii*), também conhecido como “Florinhas de Santo Antônio de Lisboa”. Santo Antônio entrou numa disputa em certa ocasião com um herege albigense na região de Toulouse (França), pois o dito infiel não acreditava na presença do Corpo de Jesus Cristo no Sacramento. Apesar de todos os argumentos o herege não se convencia, levando o Santo português a decisão de provar o que defendia através de ações. A decisão tomada foi colocar uma mula por três dias sem comer e então seria apresentada à comida e ao Sacramento, para que o animal escolhesse qual lhe agradaria mais. Santo Antônio realizou sua missa numa capela e ao sair para erguer a hóstia consagrada, proclamou:

> Ó animal, em virtude e em nome do teu Criador que eu, embora indigno, tenho aqui presente em minhas mãos, ordeno e mando que venhas já sem demora até Ele e humildemente lhe prestes reverência, para que desse modo veja a maldade dos hereges que toda a criatura é sujeita ao Criador a quem a dignidade do sacerdote trata cada dia nos altares (Florinha, [s.d.], p. 76-77).

A mula prontamente ignorou, apesar da fome, o alimento e se curvou diante do Sacramento, convencendo o herege a se converter a Cristo.

O segundo tema foi localizado nas “Florinhas de São Francisco”, onde o capítulo 47 trata “De um frade enfermo a quem apareceu a Virgem Maria e o confortou”. Foi relatado que um frade não identificado, após viver em santidade na terra, foi visitado pela Virgem Maria, pelos Anjos e por Santas Mártires Virgens para acalentar o momento de sua morte. O referido religioso não desejava mais se manter vivo, entretanto Nossa Senhora não permitiu e então

> Com a Virgem Maria tinham vindo três santas virgens, que nas mãos traziam frascos com electuário de incomparável fragrância e suavidade. Então a Virgem gloriosa tomou e abriu um deles e toda a casa ficou repleta de aroma; e tomando daquele electuário com uma colher, deu ao enfermo, que, tão depressa o provou, sentiu tamanho conforto e doçura que a alma parecia não poder estar no corpo (Florinhas, [s.d.], p. 107-108).

O narrador informa que o frade não conseguia suportar a “leveza” do electuário[95], mas que a Virgem insistiu para continuar comendo da substância, ação obedecida com relutância. O remédio garantiu ao moribundo manter-se bem e forte

[95]Termo atualmente em desuso que se refere a substâncias farmacêuticas resultantes da mistura de produtos como mel, açúcar, resinas, xaropes etc.

por dias sem comer mais nada e, ao final, teve seu glorioso desfecho. Em ambas as hagiografias podemos constatar a adaptação de uma obra escrita para outra visual. Convertidas em parábolas, a mensagem moralizante envolve a verdade na Eucaristia e o acolhimento da Virgem perante os que vivem vidas pias. No primeiro caso, abordar a devoção da mula na capela-mor e na nave da igreja reforça a relação com o espaço onde o Corpo e Sangue de Cristo é apresentado ao público, enaltecendo o poder, a glória e a devoção eucarística. No segundo, tratar da importância de se manter dedicado a vida de retidão se conecta diretamente aos sacerdotes que adentram a sacristia para se preparar para a liturgia. Ou seja, a vida do frade moribundo acolhido por Nossa Senhora não causaria tamanha identificação com o público civil quanto faz nos irmãos de hábito ainda vivos, era preciso lembra-los dos benefícios de tal caminho de santidade.

Pela ótica da hagiografia enquanto gênero narrativo, o sujeito da narrativa é evidente, são os personagens considerados relevantes e indispensáveis para a devida transmissão da mensagem. Sabemos da presença de Deus em cada cena, pois todos os episódios têm por objetivo último auxiliar os observadores a chegarem ao Altíssimo, afinal, Ele está presente em todos os momentos da vida dos Santos. O herói também está destacado, pois é a figura central visível na obra de arte, é o Santo Antônio capaz de convencer os hereges ou o frade moribundo e obediente à Virgem. O tempo efetivamente ocorre no pretérito, pois o observador tem em mente a cena vista como algo ocorrido anteriormente a sua existência, o herói já alcançou a glória pelos seus atos realizados e agora está registrado visualmente e serve de modelo e memória. Esse verbo foi convertido na corporalidade de Santo Antônio erguendo o ostensório, da mula se ajoelhando e das Santas Mártires Virgens levando o electuário à boca do frade enfermo. Quanto ao espaço, seja a capela onde Santo Antônio realizou sua missa ou a cela do religioso moribundo, ambos os cenários ressaltam a natureza religiosa do representado. O emissor é o ponto mais complexo, pois alcança três camadas de construção do discurso: o hagiógrafo, o encomendante e o artífice. O ponto comum entre os três construtores da mensagem está na transmissão de valores franciscanos como caminho para chegar a Deus, a Cristo e a Nossa Senhora. O hagiógrafo foi o escavador das memórias de quem esteve próximo ao herói, reunindo e elaborando narrativas textuais relevantes para a formação da sua imagem como

figura pia. O encomendante recolhe essas passagens e delimita as mais adequadas ao público com base na dimensão da superfície do suporte e quais os temas se ajustam a realidade local. O artífice retém as determinações do encomendante e ajusta visualmente o que o hagiógrafo estabeleceu com base nas suas referências plásticas. O que podemos observar como outro ponto comum nessas três perspectivas é o destinatário, pois as histórias dos santos eram deliberadas segundo o significado e a pertinência para quem recebe a mensagem. Numa Ordem em formação, ter as memórias de seu Seráfico Patriarca bem delineadas e ajustadas aos valores franciscanos era essencial para fortalecer o espírito franciscano nos novos frades. O mesmo se aplica durante a ereção e consolidação dos Frades Menores no Novo Mundo. Os encomendantes tiveram a consciência da força mnemônica das hagiografias e elegiam essas narrativas com base num público composto por europeus católicos, nativos entendidos pelos religiosos como carentes da Palavra e escravizados que passavam pelo apagamento histórico de suas tradições. Ao artífice cabia observar o referido público e analisar a melhor maneira de alcançar o destinatário e garantir a assimilação das informações transmitidas.

Tomando como exemplo o episódio de Santo Antônio com a mula nos tetos dos Conventos de Igarassu e João Pessoa, constatamos uma inversão na disposição das figuras representadas. No primeiro caso, à esquerda, temos Santo Antônio em vestes sacerdotais portando o ostensório e acompanhado de outro frade e um coroinha, enquanto que, à direita, identificamos a mula abaixada próxima de um cesto onde estaria o seu alimento e três figuras masculinas, os referidos hereges dos textos. A cena se inverte no forro pessoense, à esquerda, encontramos os dois hereges com a mula e um fardo de trigo no lugar do cesto jogado no chão e, no lado direito, Santo Antônio junto ao frade e ao coroinha. O comportamento ocidental de leitura guia nossos olhos no sentido da esquerda para a direita, tornando a figura de Santo Antônio (Igarassu) e a mula (João Pessoa) o ponto de partida da análise em cada um dos dois exemplares aqui em questão. Nenhuma das trajetórias está incoerente com a fonte da referida história, apenas coube aos artífices a escolha de por quem começar. A vestimenta do Santo português, apenas presente no caso pessoense, indica a

solenidade da cerimônia que realiza, pois se reveste de uma alva e um pluvial[96] ricamente adornado. O primeiro paramento nos aponta para a pureza eucarística e o segundo nos induz a entender o prestígio daquele momento, enquanto as sandálias e o hábito castanho franciscano ressaltam que Santo Antônio e o outro frade permanecem membros da Ordem de São Francisco. O último ponto a ser analisado são as figuras dos hereges, cujas feições e caracterizações nos direcionam ao temor do avanço turco. Ambas as obras apresentam hereges em roupas vermelhas com elementos da cultura oriental. No exemplo paraibano, possuem turbantes, associados à tradição islâmica, e, no caso pernambucano, seus rostos são similares aos asiáticos (olhos puxados e bigodes apenas nas extremidades superiores da boca).

Figuras 246 e 247 – Azulejo da nave do Convento de Santo Antônio de Igarassu representando a cena do milagre da apresentação de Santo Antônio do ostensório a mula.

Fonte: Fotografias nossas.

[96]Também conhecido como “capa de asperges” ou “casula processional”, e, em latim, de “*cappa*”, “*pluviale*” ou “*casula processaria*”, se constitui numa tipologia de vestimenta que compõe as vestes sacras utilizadas pelo sacerdote geralmente em cerimônias externas aos edifícios religiosos bençãos e aspersões com água benta, casamentos sem missa e para os solenes ofícios divinos. A peça se caracteriza por ser uma capa ou manto que recobre o sacerdote e costuma ser ricamente adornado com bordados e aplicação de pedras e metais preciosos.

É pouco provável que se trate de uma ação não intencional por parte do pintor, pois a imagem do mouro tornou-se símbolo da ameaça às sociedades ibéricas católicas ao longo de séculos e isso se agravou com a intimidação otomana no século XVI. Tal correlação justifica a escolha de signos do mundo asiático como aspectos característicos dos hereges. O episódio de Santo Antônio e a mula se passa no sul da França, sendo mais verossímil que os hereges possuíssem o biotipo e o vestuário das etnias no Oeste da Europa. Para a realidade brasileira no Período Colonial, tal apego ao fato não tem tanto peso nas obras de arte dos Conventos Franciscanos do Nordeste quanto utiliza-las como mecanismos de censura às ameaças mais significativas à Fé luso-espanhola. Cabe ainda ressaltar a reverberação desse discurso de aversão aos muçulmanos em outras mídias, pois o mesmo episódio foi repetido em dois painéis azulejares das naves dos Conventos de Igarassu e de São Francisco do Conde.

Figura 248 – Painel de azulejos com cena do milagre da mula. Nave da igreja do Convento de São Francisco do Conde.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 249 – Azulejo da nave do Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde representando a cena do milagre da apresentação de Santo Antônio do ostensório a mula.

Fonte: Fotografias nossas.

Vestimentas otomanas similares às encontradas nas iconografias dos Conventos Franciscanos do Nordeste podem ser encontradas em outras obras de arte, como gravuras e pinturas, de caráter político, militar ou etnográfico. Como exemplificado na pintura intitulada “Orientais” que faz parte do acervo do Ptuj Ormož Regional Museum (Eslovênia), cuja datação circunda o início da década de 1680 e de autoria desconhecida. Observamos na pintura as mesmas peças de cabeça com abas torcidas para cima ou turbantes e uso de penas ou pelos de animais como adereços. As roupas apresentam a mesma dimensão, com longas peças de tecido, e estruturas de amarração próxima ao peito, formada por abotoaduras em sequência.

Figura 250 – Orientais. Autoria desconhecida, c. 1681-1682. Ptuj Ormož Regional Museum, Eslovênia.

Fonte: GETTYIMAGES. Orientals, ca 1681-1682. Disponível em: https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/orientals-ca-1681-1682-found-in-the-collection-of-foto-jornal%C3%ADstica/600016577?adppopup=true. Acesso em: 15 de mai 2024.

O que vemos nos exemplos acima é o impacto do avanço turco na Ásia, ameaçando os domínios portugueses no continente. Oriundos dos antigos territórios mongóis, a partir do século VIII, os nômades turcos adentraram o mundo muçulmano como parte dos exércitos de califas abássidas e consolidaram seu poder a partir do século XI, ocupando regiões da Ásia Ocidental (Síria, Palestina, Jerusalém e Anatólia) e dando início a dinastia Seljúcidas. No século XIII, os turcos da dinastia otomana passaram a avançar rumo ao Leste europeu, e, em 1453, Maomé II (1451-1481)

tomou Constantinopla, a última parcela do antigo Império Romano. Os turcos otomanos tornam-se a grande ameaça aos portugueses a partir do século XVI, quando o califa Selim I (1512-1520) domina os territórios persas e mamelucos e seu filho, Solimão I (1520-1566), deu continuidade expandindo a fronteira otomana desde o Golfo Pérsico, passando pelos mares Vermelho e Mediterrâneo e alcançando Viena por terra. Ao longo de toda a trajetória referida, os turcos otomanos adquiriram desavenças com as sociedades europeias cristãs, seja pela ocupação de Jerusalém, que motivou o papa Gregório VII a instigar a primeira cruzada (1096-1099), seja pela tomada de Constantinopla (1453). Entretanto, foi a conquista do império mameluco que os “rumes”, termo pejorativo português, passaram a importunar e assustar diretamente os lusitanos. Segundo Ana Cláudia Joaquim, os otomanos foram

> vistos e descritos pelos portugueses como bárbaros, infiéis, desleais ou inumanos, como afirmou Luís de Camões, entre outros termos. Pois apesar de os portugueses reconhecerem a sua força e valentia, a verdade é que tinham sempre presente que os mesmos se tratavam de inimigos seus, pelo que a admiração dava rapidamente lugar ao desprezo e a tentativas de vexação e de descredibilização dos mesmos (Joaquim, 2015, p. 14).

Tal raciocínio se estendeu ao longo do seiscentos e alcançou o século XVIII, como ficou constatado nas pinturas dos Conventos franciscanos já apresentados neste capítulo. Ressaltemos que os portugueses já tinham uma longa trajetória de conflitos com os povos muçulmanos durante a ocupação da Península Ibérica (711-1492). Mesmo com a queda do último líder, Boabdil (1482-1492), no reino de Granada, os monarcas lusitanos seguiam avançando pelo litoral africano na busca pelo desmantelamento do poder muçulmano. Quando os otomanos, de linhagem sunita, passam a controlar o acesso à Ásia pelo Mediterrâneo, entram numa nova ceara com os portugueses pelos prejuízos comerciais das instalações no entorno da Península Arábica até o oceano Índico. O fato de não seguirem a fé cristã reforçava a oposição e o rancor aos otomanos, tornando muito mais coerente que os artífices tenham pintado os hereges de forma orientalizada.

O avanço otomano é apenas uma dentre as tantas causas pelas quais os Frades Menores enfrentaram batalhas espirituais pela defesa da Fé e do amor a Cristo. Afinal, desde a gênese da Ordem o interesse pela restauração das colunas em ruínas que sustentam a Igreja foi incitado por Deus no coração de São Francisco. O

episódio na igreja de São Damião é o marco inicial da longa jornada do então Giovanni di Bernardoni rumo a se tornar o Seráfico Patriarca, ou seja, propagar a Fé através dos exemplos de humildade, de abnegação, de obediência e de pobreza. Essas são as motivações para o envio dos seus irmãos de hábito pelo mundo:

> Ide, caríssimos, dois a dois, por todo o mundo e anunciai aos homens a paz e a penitência para a remissão dos pecados. Sede pacientes nas perseguições, porque o Senhor há-de realizar os seus desígnios e cumprir as suas promessas. Respondei com humildade a quem vos interrogar, abençoai os que vos perseguirem, agradecei aos que vos injuriarem e caluniarem, pois será por meio deles que alcançareis em troca um Reino eterno (Celano, 1229, p. 32).

Entre hereges (membros que se distanciaram da Fé cristã) e gentios (aqueles que não tiveram acesso à Palavra), a missionação esteve presente como força motriz para a luta contra os inimigos da Igreja. Enquanto a ameaça na Europa era protagonizada por hereges albigenses, protestantes, judeus e muçulmanos, nas Américas havia o acréscimo da preocupação com os nativos e suas culturas vistas pelos europeus como selvagens e distantes dos valores cristãos. Era necessário erguer as bandeiras de Cristo nessas terras sem a Lei de Moisés para que fosse firmada uma nova aliança entre os homens do Novo Mundo e o Deus católico. São Francisco foi convertido na imagem daquele que representa toda a Ordem em prol dessa batalha espiritual, enquanto Santo Antônio surge como o representante português dessa causa.

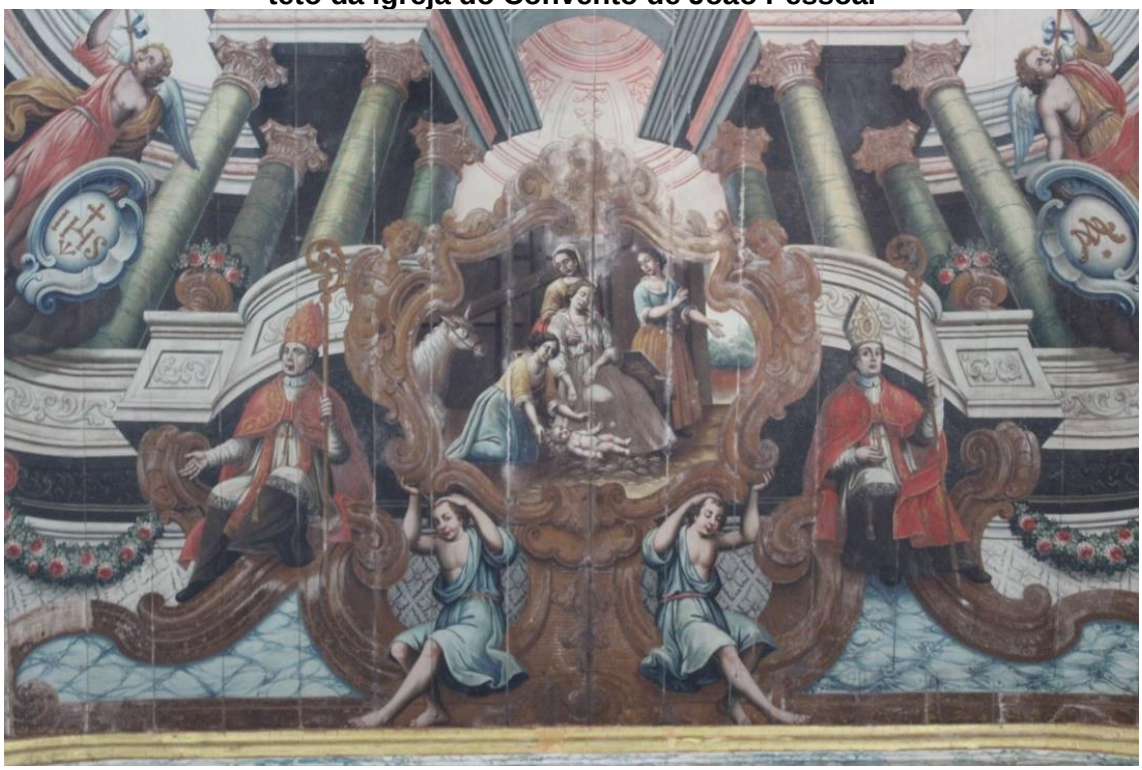
8.1.3 Hagiografias franciscanas e antonianas

O tema das hagiografias franciscanas e antonianas permitem amplos direcionamentos investigativos, pois suas narrativas direcionam para diferentes momentos de suas vidas, ou mais precisamente para suas existências na realidade temporal que aponta para a espiritual. Glícia Silva Campos, ao se referir ao estudo de Cristina Sobral sobre “O modelo discursivo hagiográfico” (2005), ressalta as quatro dimensões narrativas hagiográficas: “infância do santo, maturidade, morte e culto” (Campos, 2020, p. 284). Categorizações muito similares às propostas por Régis Boyer quando analisou a *Vitae* medieval, em 1981, e entendeu como um esquema imutável, que

> contempla os seguintes aspectos: as origens do santo (que pertence, na maior parte dos casos, a uma família nobre); o seu nascimento (que, geralmente, ocorre em circunstâncias extraordinárias); a infância (etapa em que o santo começa a revelar o seu carácter excepcional e uma precoce sabedoria e prudência); a educação; a piedade; o martírio ou, no caso de santos não mártires, a acção pastoral ou a vida ascética; a *inventio*; a *translatio*; e os milagres. Como defende o mesmo autor, em cada caso, os propósitos revestem-se de mais importância que os aspectos biográficos *strictu sensu* (Mendes, 2021, p. 248).

Dentro da estrutura discursiva de Cristina Sobral, a infância nos direciona aos argumentos de convencimento da “precocidade do Santo”, ou seja, desde o início de sua vida já havia indícios de sua santidade. Tal aspecto foi pouco explorado nos Conventos Franciscanos do Nordeste, sendo identificado apenas num dos medalhões que compõem o teto em quadratura da nave da igreja do Convento de João Pessoa.

Figura 251 – Pormenor do medalhão com cena do nascimento de São Francisco no teto da igreja do Convento de João Pessoa.



Fonte: Fotografia nossa.

O exemplo acima evidencia um paralelo com a Natividade, pois assim como Jesus foi colocado numa manjedoura junto ao boi e ao burro, aqui o pequeno Giovanni di Bernardone está deitado sobre a palha enquanto um equino observa a cena. O medalhão do lado oposto do teto apresenta São Francisco recebendo os estigmas do

Cristo Seráfico e, quando interligamos as narrativas, torna-se evidente a construção do discurso apontado por Cristina Sobral. O segundo medalhão destaca a vitória de São Francisco ao merecer os estigmas, após dedicar sua vida a seguir o exemplo de Cristo, e isso fica comprovado no primeiro medalhão, pois desde sua infância já encontrávamos os indícios desse paralelo franciscano-cristológico.

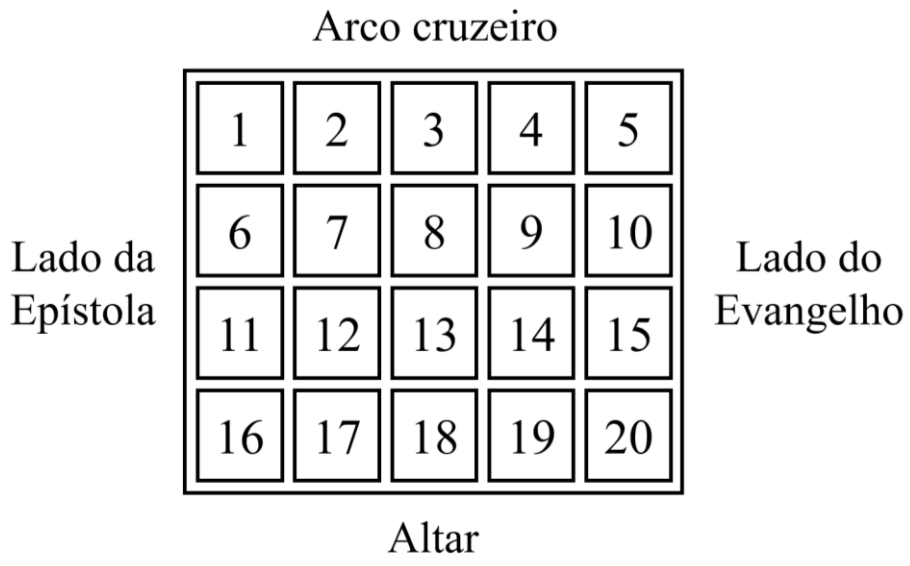
O eixo hagiográfico da maturidade fornece um maior volume de exemplos, pois é o momento de convencimento. Cada episódio comprova a santidade de suas ações em vida e isso permite aos encomendantes das obras de arte articular discursos em favor da exortação dos observadores dos painéis. Ou seja, todas as cenas são exemplos comportamentais, pois alcançarão a Salvação àqueles que seguirem o exemplo dos Santos e agirem como está explicitado nas narrativas. Segundo Cristina Sobral, existem duas abordagens para esse eixo: a cronológica e o temático. Em ambos, predomina o perfeito do indicativo e os "dois modos narrativos combinam-se sem regras definidas, cabendo ao engenho do hagiógrafo o peso relativo a dar a cada um e o seu encadeamento na composição geral do sintagma da Maturidade" (Sobral, 2005, p. 101-102). O modo cronológico não se ajusta tanto aos exemplares encontrados nos edifícios analisados neste trabalho, pois a estruturação compositiva das obras de arte foi fundamentada nas temáticas. Como sugere o teólogo Jacques Leclercq, citado na introdução da "Legenda Rigaldina" por frei Henrique Pinto Rema, as

> vidas dos santos são documentos espirituais mais do que fontes históricas. A agiografia é uma espécie de exegese da santidade: o que é importante nas acções de um santo não são as datas, as circunstâncias, os dados históricos; são, sim, as lições que deles se tiram e o seu significado prático para o leitor (Leclercq, *apud* Rigauld, 1996, p. 14).

O cerne de cada acontecimento gera mensagens moralizantes específicas, como ocorreu na história de Santo Antônio com a mula. A negação dos hereges é a dúvida de muitos fiéis incertos da sacralidade da Eucaristia. O fato de a mula ter reconhecido o mistério do Sacramento é o estímulo mnemônico necessário para esses indivíduos admitirem e nunca esquecerem da verdade cristológica. O exemplo acima é um dos tantos encontrados nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, como no da capela-mor do Convento de João Pessoa, cujos painéis serão aqui utilizados como linhas condutoras da questão hagiográfica antoniana. Distribuído

em cinco colunas de quatro linhas, vinte pinturas imitando caixotões apresentam episódios dos milagres do Santo português.

Tabela 28 – Esquema do teto em caixotões da capela-mor do Convento de João Pessoa com a indicação dos temas de cada painel.



01	O homem que gritou[97]	**11**	Apresentação do ostensório a mula[98]
02	O menino no caldeirão fervente[99]	**12**	Santo Antônio entregando a pena para o demônio escrever num pergaminho
03	A princesa que voltou a vida[100]	**13**	Carta enviada pelo anjo ao Ministro[101]
04	Pregação aos peixes[102]	**14**	O manjar envenenado[103]
05	Arca do amor pelo dinheiro[104]	**15**	Padre salvo de assassinato[105]
06	O filho dado por Santo Antônio[106]	**16**	O frade que roubou o saltério[107]
07	O pecador que decepou o pé[108]	**17**	Ressurreição do sobrinho de Santo Antônio[109]

[97]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XIV, p. 86.
[98]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo III, p. 76-77; Benignitas, s.d., p. 25-26; Legenda Rigaldina. Capítulo VIII, p. 41-42; Frei Marcos de Almeida. Capítulo XIX, p.172v-172r (CLXXIIv-CLXXIIr)
[99]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XVIII, p. 89-90; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo X, p. 168v (CLXVIIIv).
[100]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XXXVIII, p. 113; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XXXIII, p. 179r-180v (CLXXIXr-CLXXXv).
[101]Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XXIII, p.174v (CLXXIIIIv).
[102]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo II, p. 73-76; Legenda Rigaldina. Capítulo VIII, p. 40-41; Frei Marcos de Almeida. Capítulo XVIII, p.171r-172v (CLXXIr-CLXXIIv).
[103]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo IV, p. 77-78; Legenda Rigaldina. Capítulo VI, p. 33-34; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XX, p.172r-173v (CLXXIIr-CLXXIIIv).
[104] Frei Marcos de Lisboa. Capítulo X, p. 168r (CLXVIIIr).
[105]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XLI, p. 115.
[106]Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XXXIII, p. 180v (CLXXXv).
[107]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XVII, p. 89.
[108]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XXIX, p. 98-99; Benignitas. Capítulo XV.X, p. 33-34; Legenda Rigaldina. Capítulo VII, p. 37-38; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XV, p.170r (CLXXr).
[109]Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XXXII, p.179r (CLXXIXr); Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XXXVI, p. 111-112.

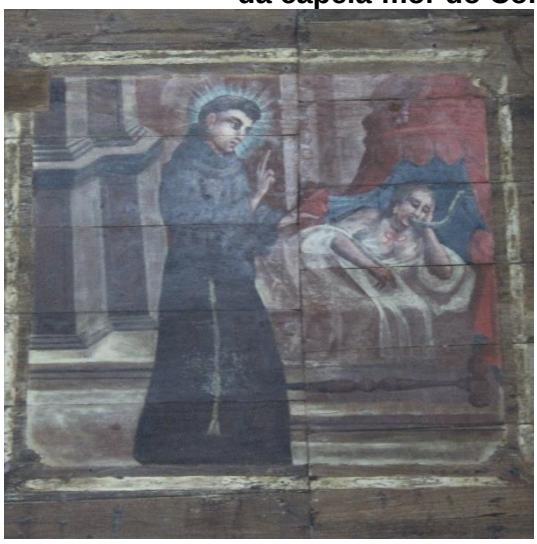
08	Aparição do Menino Jesus no altar[110]	**18**	Carta de São Francisco a Santo Antônio[111]
09	Aparição nos sonhos dos pecadores	**19**	Pregação em várias línguas[112]
10	O demônio que tentou enforcar Santo Antônio[113]	**20**	O noviço desviante[114]

Fonte: Esquema nosso.

No esquema acima pontuamos todos os temas e seus respectivos referenciais textuais. As únicas exceções estão no nono e no décimo segundo painel, cujos temas ainda não foram localizados nas hagiografias. O primeiro trata de uma mulher em seu leito recebendo a visita de Santo Antônio, momento que uma serpente é expelida da boca da enferma. A narrativa não corresponde a nenhum dos eventos descritos nas hagiografias verificadas nesta pesquisa, mas provavelmente seria uma questão de possessão demoníaca ou pecado que, em formato de serpente, é expelido do corpo da mulher. O segundo apresenta um demônio emergindo das chamas com papel e pena em punho escrevendo algo, enquanto Santo Antônio lhe entrega o tinteiro. Em segundo plano temos uma figura masculina com uma corda atada a árvore, aludindo a um enforcamento, mas a única cena relacionada a esse tão grave tema não tem correlação com as hagiografias. O capítulo 50 apresenta uma mulher, e não um homem, que desejava acabar com a própria vida por conta de seu esposo agressivo e infiel, mas, quando enrolava a corda em seu pescoço, Santo Antônio apareceu com São Francisco e convenceram-na a não cometer tal sacrilégio (cf. Florinhas, [s.d.], 124-125).

[110]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XX, p. 91; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XII, p. 169v (CLXIXv).
[111]Carta de São Francisco a Santo Antônio (Escritos de São Francisco de Assis). Cartas, p. 95; Marcos de Lisboa, Capítulo V, p. 165r-166v (CVXVr-CLXVIv). https://cffb.org.br/carta-de-sao-francisco-a-santo-antonio/?doing_wp_cron=1681364604.9829049110412597656250.
[112]Benignitas. Capítulo XV.I, p. 27-28; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XXI, p.173v (CLXXIIIv).
[113]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo XXXI, p. 101-102; Legenda Rigaldina. Capítulo VII, p. 35-36; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo XXVI, p. 176v (CLXXVIv).
[114]Florinhas de Santo Antônio. Capítulo VI, p. 79-80; Frei Marcos de Lisboa. Capítulo VII, p. 166r (CLXVIr).

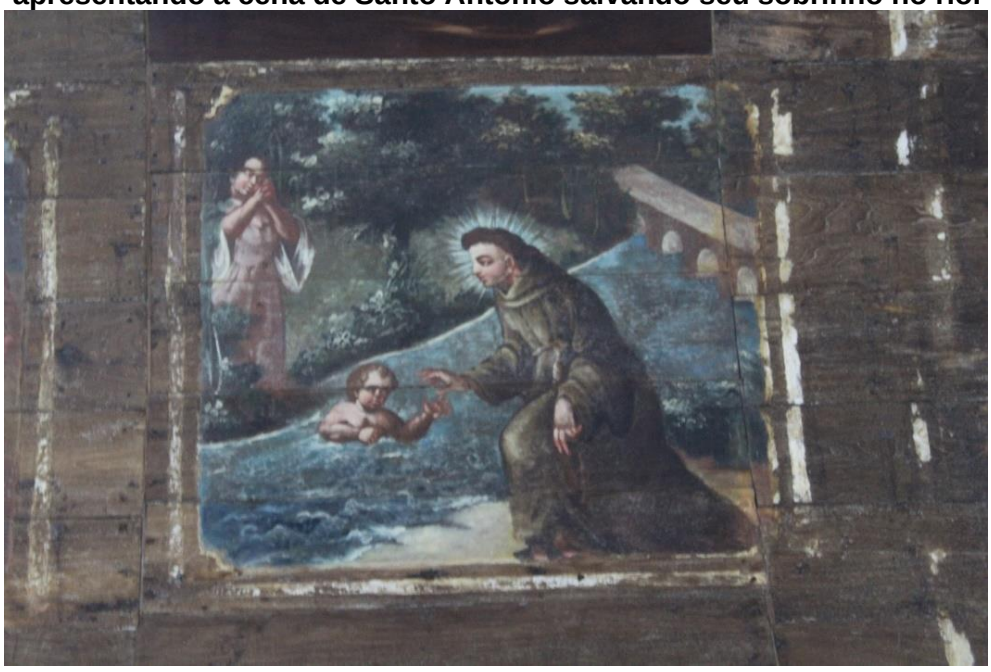
Figuras 252 e 253 – Painéis com cenas ainda não localizadas nas hagiografias. Teto da capela-mor do Convento de João Pessoa.



Fonte: Fotografias nossas.

Quanto aos outros dezoito painéis, foi possível encontrar as referências perfeitamente encaixadas entre as figuras e as descrições, mas alguns exemplos demonstram adaptações interpretativas, como é o caso do sobrinho do Santo português salvo pelo seu tio quando se afogou no mar.

Figura 254 – Pormenor do painel do teto da capela-mor do Convento de João Pessoa apresentando a cena de Santo Antônio salvando seu sobrinho no rio.

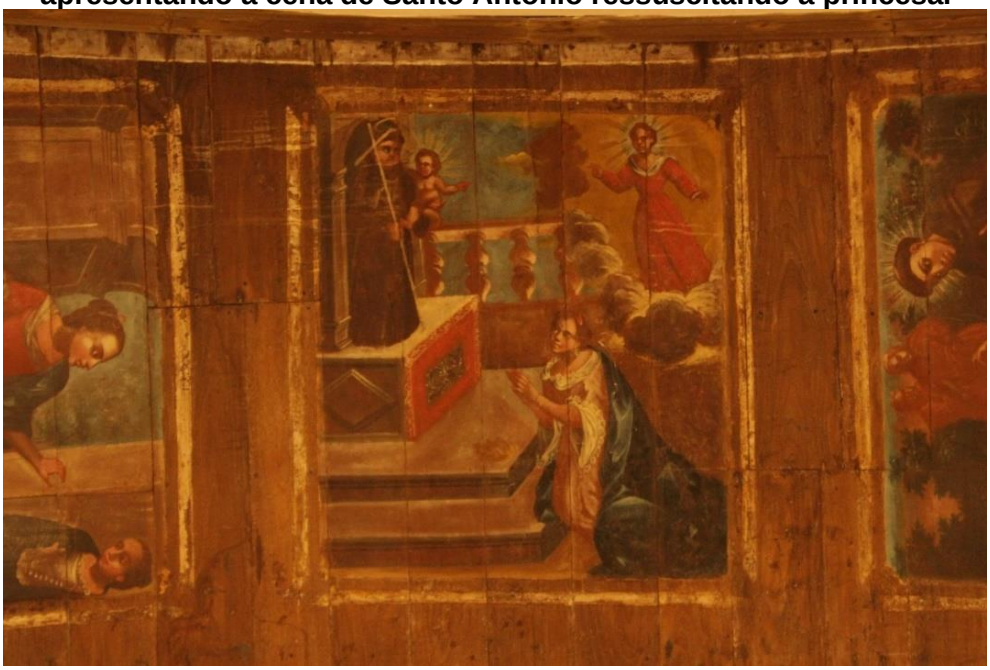


Fonte: Fotografia nossa.

Nas Florinhas de Santo Antônio e nas Crônicas de frei Marcos de Lisboa está descrito que o sobrinho, identificado como um “minino de idade de cinco annos

chamado Apparicio” (Lisboa, 1557, p. 179r), teria ido à praia com alguns companheiros e, durante um temporal, se afogou. Santo Antônio vem ao seu socorro e faz ressuscitá-lo. O problema vinculado ao painel reside na opção do pintor por colocar a cena num rio, pois vemos a mãe da criança e o Santo português em margens opostas, enquanto uma ponte liga os dois lados. Rafael dos Santos indica versões onde o sobrinho havia se afogado no rio Tejo, em Lisboa (cf. Santos, 2006, p. 51), mas não sustenta seu argumento com base em alguma das hagiografias. O intuito do historiador era exemplificar o dom de Santo Antônio para a ressurreição dos mortos, assim como ocorre com a infanta D. Sancha de Portugal (1264-1284), que recebeu mais quinze dias de vida antes de morrer. O episódio foi registrado no capítulo 33 das Crônicas de frei Marcos de Lisboa e no capítulo 38 das Florinhas de Santo Antônio, mas refere a menina filha do rei de Leão, impossibilitando ser a infanta D. Sancha que é filha do rei português D. Afonso III. Frei Marcos de Lisboa indica a rainha, mãe da criança, como sendo portuguesa e teria rezado ao Santo português para trazer de volta a vida sua filha. Deus lhe deu quinze dias para consolo da mãe antes de seu retorno para junto das Santas Virgens.

Figura 255– Pormenor do painel do teto da capela-mor do Convento de João Pessoa apresentando a cena de Santo Antônio ressuscitando a princesa.



Fonte: Fotografia nossa.

A pintura do teto coloca a rainha de joelhos no canto inferior direito em oração pela imagem no altar de Santo Antônio com o Menino Jesus ao colo, enquanto a

princesa emerge por entre nuvens acima da devota mãe. O aspecto essencial para nossa investigação é o fato de que a narrativa ocorreu após o falecimento do Santo, em 1231, ou seja, corresponde ao último eixo hagiográfico de Cristina Sobral: o culto. A linguista entende que o culto "inclui seriação de milagres póstumos e transladações ou invenções de relíquias" (SOBRAL, 2005, p. 101), mas não é um sintagma garantido em todas as hagiografias, podendo se limitar apenas aos acontecimentos do Santo enquanto era vivo. Obras como as Florinhas de Santo Antônio dedicam um setor exclusivo para a exaltação à perfeição do lisboeta, sendo alguns garantidos pelo bispo de Pádua. A canonização, ocorrida em 30 de maio de 1232, tão próximo de seu glorioso fim, é a maior constatação do quanto o Santo foi miraculoso e continuou sendo de forma espiritual, pois

> ninguém fez tantos e tão notáveis milagres, nem mais copiosos, nem mais diversos, uma vez que todo o campo das ações prodigiosas, dividido para os outros santos em departamentos mais ou menos extensos, para o Franciscano português [Santo Antônio] foram muito ilimitados, pois alcançava e fazia alcançar todo e qualquer milagre (Amaral, *apud* Santos, 2006, p. 41).

São quatro os painéis referentes a fase de culto: as já mencionadas ressurreições da princesa de Leão e do seu sobrinho afogado, além do filho dado por Santo Antônio ao nobre e o padre salvo de um assalto. As duas últimas narrativas apontam para as capacidades auxiliadoras de Santo Antônio nos momentos de apuros e anseios cotidianos, afinal, o Santo português

> circula entre todos os estratos sociais, [inclusive] entre os mais humildes devotos que o queriam para solucionar as mais diversas querelas cotidianas. Assim, a forma encontrada pelas pessoas mais simples e modestas de invocar o santo para que este pudesse conceder mais graças era exaltando seus feitos milagrosos. Os populares colocavam Santo Antônio como santinho próximo, que estava sempre pronto a realizar mais milagres em favor daqueles que exaltavam seus principais exemplos de santidade (Santos, 2006, p. 75).

Proteger um padre ameaçado de morte por certos paduanos ou favorecer um homem infértil que desejava um filho tornam-se parte das lutas diárias do intercessor. Tenhamos atenção ao primeiro caso, pois não é dito e não é necessário saber quais as motivações dos assassinos para ambicionarem o fim do sacerdote. O ponto central moralizante encontra-se na ação apaziguadora gerada pelo impacto da figura de Santo Antônio: "Os homens, de espantados caíram em terra, e Santo António

desapareceu. E quando voltaram a si, logo dali se foram ter com o inimigo, muito mansos, contaram-lhe a visão e com ele firmaram pazes" (Florinhas, [s.d.], p. 115). O mesmo ocorre na segunda cena hagiográfica, pois o real significado da passagem está na obediência e compromisso do pai e não apenas na capacidade de engravidar alguém. Quando o homem não cumpriu a promessa de retornar todos os anos ao seu sepulcro em Pádua, o Santo ameaça tomar o que entregou, mas logo a criança voltou a ter saúde após o homem realizar sua tarefa. O episódio também nos direciona para o poder de ressurreição antoniano, pois a criança curada da enfermidade quase morreu num açude, mas foi resguardado pela intercessão de seu protetor: "a criança pela porta dentro à frente das outras nove que se tinham afogado. A todas Deus ressuscitara, por intercessão de Santo António" (Florinhas, [s.d.], p. 120).

Figuras 256 e 257 – Painéis com as cenas do padre salvo por Santo Antônio da morte e o filho dado por Santo Antônio ao nome. Teto da capela-mor do Convento de João Pessoa.

Fonte: Fotografias nossas.

As catorze hagiografias restantes ocorreram ao longo da vida de Santo Antônio, ou seja, na fase de maturidade, apresentam seus milagres em outros contextos. Alguns dos painéis também nos remetem a sua capacidade salvadora e protetiva, como a criança que caiu no caldeirão fervente e não se feriu. A segunda modalidade de milagres envolve a cura, cujos exemplos são o homem que enlouqueceu e passou a gritar até segurar o cordão com os três nós de suas vestes e o paduano chamado Leonardo, que cortou o próprio pé após dar pontapés na própria mãe e o Santo foi cola-lo novamente à perna. Esse último exemplo ainda nos remete a terceira modalidade miraculosa, a das admoestações, pois o rapaz havia decepado o pé após

ouvir o frade repreendê-lo. Na Legenda Rigaldina foi dito pelo religioso que “Eu de boa mente te perdoo, mas penso que Deus não deve perdoar-te afronta tão grave” (Rigaldina, [s.d.], p. 37), diferente das Florinhas de Santo Antônio e das Crônicas de frei Marcos de Lisboa onde temos a repetição da frase: “Pé que feriu pai ou mãe, deveria logo ser cortado” (Florinhas, [s.d.], p. 99; Lisboa, 1557, p. 170r).

Figura 258 – Painel do milagre de Santo Antônio colando o pé. Teto da capela-mor do Convento de João Pessoa.

Fonte: fotografia nossa.

Ainda sobre as admoestações, temos o caso do baú onde estava guardado o coração do homem rico, cuja mensagem se direciona aos avarentos, e o frade que roubou o saltério, mas que se arrependeu por obediência ao frade. O episódio também está presente no teto da nave da igreja do Convento de Igarassu, demonstrando a circulação desses temas e suas fontes, além da necessidade comum de orientar e estimular moralmente os fiéis.

Figuras 259 e 260 – Cenas hagiográficas do coração no baú. Teto da capela-mor do Convento de João Pessoa e da nave da igreja do Convento de Igarassu.

Fonte: Fotografias nossas.

A próxima modalidade moralizante são os milagres contra os heréticos e os incrédulos, afinal, essa é uma das maiores batalhas franciscanas, convencer os descrentes e combater os falsos acusadores e as blasfêmias. Temos os quatro painéis ligados ao referido tema: o momento quando tentam envenenar a comida de Santo Antônio, quando ninguém presta atenção ao seu sermão e então decide pregar aos peixes, na ocasião do frade que questionava a Fé e na já referida cena da mula. A outra categoria de milagres está intimamente ligada a anterior, são os eventos ligados ao seu poder de orador capaz de conquistar o coração dos mais céticos. Assim como o tumaturgo foi capaz de catequizar os peixes que o admiravam atentos às suas palavras, temos também o episódio de sua pregação em várias línguas ao mesmo tempo. Por tamanha inteligência e destreza na articulação do discurso, foi o primeiro a receber, como fica registrado no teto da capela-mor, a autorização de São Francisco para estudar. Como evidencia Rafael Santos, o

> sermão aparece como estruturador e organizador da fé, ordenando-se sob um *modelo sacramental*, que supõe a projeção permanente de Deus nas formas de existência do universo criado. Desenvolve-se a partir de um texto bíblico que se comenta de acordo com o tema e as teses que o orador se propõe a desenvolver (Santos, 2006, p. 65).

A parenética antoniana impactou não apenas a Ordem dos Frades Menores, como também influenciou o modo de praticar a retórica discursiva entre as demais ordens religiosas, tornando-o um “grande ícone, pois, tal como Santo Agostinho para os Padres da Igreja, Santo Antônio é o mais nomeado pregador, não havendo um só

orador sacro que não tenha ao menos um sermão dedicado ao taumaturgo" (Santos, 2006, p. 65). Tamanha validação de suas qualidades de orador se reverberou na Península Ibérica e, consequentemente, nas Américas. Um dos maiores representantes dessa tendência mimética foi o Padre Antônio Vieira (1608-1697), cuja admiração pelo Santo franciscano ressalta que "pela boca de Antonio sahião os rayos, & as influencias da luz, que confundia, & alumiava o mundo: *Vos estis lux mundi*" (Vieira, 1632, p. 134).

O último eixo hagiográfico a ser abordado é o da morte. A ausência desse tema no teto da capela-mor do Convento de João Pessoa nos faz adentrar em outros exemplos, como os forros da nave da igreja da Ordem Terceira do Convento do Recife, da capela-mor da Ordem Terceira do Convento de São Cristóvão e da Capela do Noviços da Ordem Terceira pessoense. Não encontramos nenhuma hagiografia figurada entre os tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste relacionadas à morte de Santo Antônio, apenas em outras mídias, como o painel de azulejos da nave da igreja do Convento de São Francisco do Conde.

Figura 261 – Painel de azulejos com cena da morte de Santo Antônio. Nave da igreja do Convento de São Francisco do Conde.

Fonte: Fotografia nossa.

Apesar de notável, seu falecimento ocorreu em sua cela com muita discrição e o primeiro milagre ocorrido em sequência, quando apareceu ao abade de Vercelli, não foi eleito dentro dos discursos moralizantes dos edifícios nordestinos. A morte de São Francisco, no entanto, teve maior impacto retórico na formação dos franciscanos, pois é essência da glória da própria Ordem. Cristina Sobral subdivide esse tópico em três: “preparação, sinais maravilhosos e tumulação” (Sobral, 2005, p. 101). Apenas a tumulação de São Francisco não foi agregada ao conjunto iconografia franciscana conventual, mas os dois primeiros têm correspondências. A preparação é o marco fundamental das hagiografias do Seráfico Patriarca, pois um dos últimos eventos antes de sua morte delineou a sua iconografia: quando recebeu os estigmas do Cristo Seráfico no monte Alverne. A cena foi representada num medalhão do teto da nave da igreja da Ordem Terceira do Convento do Recife e apresenta o Santo ajoelhado num rochedo e o Crucificado com as asas de serafim irrompendo por entre as nuvens douradas para lhe entregar os estigmas.

Figura 262 – Medalhão com cena de São Francisco no Monte Alverne. Teto da nave da igreja da Ordem Terceira do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

Junto a São Francisco temos um livro, aspecto recorrente em iconografias católicas, pois denota que o Santo estava meditando as Sagradas Escrituras quando vivenciou a experiência sagrada. Veremos casos semelhantes quando observarmos a Anunciação de Maria, pois também estava a ler as Escrituras no momento da visita do Anjo Gabriel. O outro componente próximo ao livro é a caveira, elemento atrelado à *vanitas*, ou seja, o marco simbólico do anúncio da morte. O termo significa "vaidade" e teve como base o versículo do Livro do Eclesiastes "*Vanitas vanitatum omnia vanitas*" (Ecl 1,2), cuja tradução seria "*Vaidade das vaidades, tudo é vaidade*" (Ecl 1,2). Segundo Luís Alberto Casimiro, o conceito de "*vanitas*" surge no contexto holandês calvinista do século XVI, cujas obras de naturezas-mortas passam a carregar um sentido profundo de apresso moralizantes pelos valores verdadeiros da vida, em oposição às vaidades:

> Esta expressão, bem como a própria temática pictórica que a adotou, tem subjacente uma alusão à vaidade que constitui a vida do homem sobre a terra, quando este se preocupa apenas com a riqueza, a fama, o poder e a glória que se possam alcançar em vida, vistos como objetivo final, porque tudo isso é vazio e inútil uma vez que, rapidamente, terminará devido à brevidade da vida humana (Casimiro, 2015, p. 165).

Apesar de sua origem protestante, o tema teve aderência nos espaços católicos modernos e foi inserido nos mistérios cristológicos e marianos, adaptando flores, frutos, animais e objetos às características humanas e espirituais de Santos e Santas, de Maria e da Trindade. As rosas passam a estar correlacionadas com a beleza de Maria, os cravos aludem ao sacrifício de Cristo e a caveira tornou-se o atributo do desprezo de São Francisco pelas vaidades e o apego à matéria em detrimento do espiritual. A análise de Santiago Sebastián sobre a caveira enquanto atributo que surgiu na pintura barroca atrelada à piedade amplia nossos horizontes sobre a dimensão dos seus significados. Como aponta Aldilene Marinho Cesar ao analisar os ciclos pictóricos do Seráfico Patriarca, a historiadora da arte ressalta como foi "graças à religiosidade dos Capuchinhos e a piedade jesuítica – que recomendavam a caveira, respectivamente, para os exercícios de meditação sobre a morte e para exercitar a imaginação – que se deu a multiplicação desse elemento nas pinturas barrocas dos santos" (CESAR, 2009, p. 7). Ou seja, a caveira é um estímulo meditativo para reconhecer a brevidade da vida e entendermos que o dinheiro, o poder ou os desejos

são supérfluos quando comparado a grandeza da eternidade de Deus. Tanto o livro quanto a caveira agregam ao discurso hagiográfico que torna São Francisco o modelo de vida cristológica, pois sua trajetória pautada no exemplo da pobreza de Cristo fez o frade merecer a honra e a glória de ter em sua carne os mesmos estigmas. As marcas da Paixão, são o símbolo do sofrimento para a Salvação, portanto todos aqueles que almejam se aproximar de Deus devem seguir o Seráfico exemplo de São Francisco. Ele é o Patriarca, a semente que germinou a frondosa árvore e seus frutos se alimentam da mesma aspiração: a luz do Cristo solar.

8.1.4 O fervor pela glória do martírio e o “Martelo dos Hereges”

O martírio na espiritualidade franciscana é um dos pontos essenciais do tema da morte, pois conduziu os Frades Menores a se aventurarem, ou mais precisamente se arriscarem, sem medo pelo mundo em busca de novas almas e de combater os inimigos da Fé. O trabalho missionário se configura como um dos desafios mais ameaçadores à sobrevivência e nada melhor do que o estímulo da glória de morrer pela causa de Cristo para motivar os religiosos a saírem da segurança de seus conventos, enfrentarem os perigos do mar e adentrarem pelas terras desconhecidas a procura dessas almas ignorantes dos mistérios cristológicos. Como ressalta Carla Mary Oliveira, a iconografia sempre foi um instrumento favorável a catequese através do estímulo do exemplo (cf. Oliveira, 2013, p. 36), que são ostensivos. Distribuiremos em quatro grupos figurativos os modelos relacionados a vida daqueles que optaram por enfrentar os desafios do Novo Mundo: os eclesiásticos, os Teólogos e Filósofos, os Santos Missionários e os Santos Mártires. O primeiro conjunto de personalidades ligadas a vida eclesiásticas representam a dimensão administrativa que tornou possível a vida missionária no Brasil, como o papa Sisto V, responsável pela autorização da fundação da Custódia de Santo Antônio do Brasil (1585) para formalizar o trabalho dos Frades Menores na colônia portuguesa nas Américas. O segundo conjunto é formado pelos filósofos e teólogos franciscanos, cuja representação aponta para a dimensão educacional teórico-intelectual da Ordem, ou seja, desde as discussões sobre os mistérios e dogmas até como isso se refletiu na formação dos próprios frades. O caso mais marcante é o do beato escocês João Duns

Escoto, figura central na defesa do dogma da Imaculada Conceição e fonte dos argumentos utilizados pela Ordem para favorecer o discurso imaculista. Os referidos conjuntos serão devidamente abordados nos capítulos seguintes, então nos deteremos no terceiro e no quarto. Os Santos Missionários correspondem ao universo prático da missionação e educação, pois são aqueles que saíram de suas vidas comuns e adentraram nessa "jornada do herói"[115], resultando em narrativas sobre como conquistaram e salvaram almas pelo mundo ou se sacrificaram tentando. O último aspecto nos leva aos Santos Mártires, sejam franciscanos ou não, que representam essa morte gloriosa em nome de Deus e ambicionada por diversos Frades Menores, como o próprio Santo Antônio.

O martírio adentrou a tradição católica desde o seu princípio. Lembremos que o próprio Cristo sacrificou seu corpo material na cruz para salvação espiritual da humanidade e seus Apóstolos foram alguns dos primeiros a seguir o exemplo. São Pedro, Santo André, São Felipe e São Simão, inclusive, foram todos crucificados assim como o seu Mestre. Mesmo que São Pedro tenha decidido por ser colocado na cruz de cabeça para baixo, por não se considerar digno de morrer igual a Cristo, o instrumento de seu martírio permanece o mesmo. De modo particular, São Francisco, que almejava ao máximo viver a Paixão, recebeu os estigmas como se tivesse sido crucificado. O sacrifício passa a articular a vida cristológica e seus seguidores buscam esse mesmo fim, seja no altar onde recebem o corpo do Salvador, seja nas escolhas de não negar Cristo, mesmo que isso os leve a morte. Entre os tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, o forro encontrado na Sala do Capítulo do Convento de Salvador evidencia essa exaltação ao apresentar trinta e duas Santas Virgens Mártires. Como apontado anteriormente, apenas uma não pode ser identificada, mas as demais podem ser reconhecidas pela inscrição em tinta dourada de seus nomes na moldura dos painéis. Suas representações carecem de atributos em muitos casos, mas um aspecto é constante em suas figuras, pois todas aparecem em trajes luxuosos e cobertas por joias, assimilando-as com a nobreza europeia moderna.

[115]Termo desenvolvido pelo mitologista Joseph Campbell, em seu livro "O Herói de Mil Faces" (1949), ao analisar as similaridades entre as narrativas de diversas religiões pelo mundo. O resultado é o conceito de que o herói dessas histórias passa por processos similares de aventura, desafio e autodescoberta, distribuídos em doze estágios, sendo o "Mundo Comum" o primeiro.

Figura 263 – Pormenor do teto em caixotões da Sala do Capítulo do Convento de Salvador com o painel de Santa Úrsula.

Fonte: Fotografia nossa.

Em suas mãos, a palma assegura aos observadores quanto a sua natureza sacrificial. O discurso da iconografia dos painéis é evidente, afinal, todas compõem essa corte celestial, a realeza virginal que se mantiveram puras e intactas, mesmo diante das mais absurdas violências. Ressaltemos a multiplicidade do simbolismo da virgindade, pois não cometeram os pecados da carne e da negação, aceitando a dor do corpo para alcançar a glória do espírito sem nunca deixar de acreditar no poder de Deus e nunca cederam aos desejos, como Eva fez. Dentro da lógica de redenção pelo Pecado cometido no Paraíso, Maria é a Nova-Eva que nasceu para trazer ao mundo o Novo-Adão, mantendo-se Imaculada. Santo Agostinho, na sua obra “A natureza e a graça” (415), ao defender a virgindade de Maria, reflete sobre o papel e a importância das Santas Virgens por serem espelhos da Mãe de Deus:

> As virgens de Deus não possuem razão alguma de se contristarem por não poderem, elas também, como Maria, aliar a virgindade à maternidade corporal. Não pode haver senão aquele cujo nascimento é sem outro igual, que possa dignamente devê-lo à virgindade. Contudo, o que é fruto de uma única santa Virgem, é a glória de todas as outras santas virgens. Pois elas também, unidas a Maria, são mães de Cristo, se fizerem a vontade do Pai. E é por essa razão que Maria é ainda mais fez e louvada, conforme a afirmação de Jesus: “Aquele

> que fizer a vontade de meu Pai que está nos céus, esse é meu irmão, irmã e mãe (Mt 12,50)... Maria, portanto, ao fazer a vontade de Deus, é corporalmente só a mãe de Cristo, mas espiritualmente é também sua mãe e irmã (Agostinho, *apud* Silva, 2015, p. 148-149).

Colocar Maria como a Virgem entre as virgens é o que torna coerente a presença do monograma de Maria (AM) entalhado no caixotão central do forro da Sala do Capítulo soteropolitana.

Figura 264 – Medalhão central com monograma de Maria. Teto da Sala do Capítulo do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

A devoção mariana assumiu um dos aspectos centrais da espiritualidade franciscana, principalmente no contexto Colonial, pois Nossa Senhora é o maior modelo de fidelidade e compromisso com Deus. As Santas Virgens atuam no mesmo sentido, demonstrando as vantagens de se manter resiliente em sua luta pela glória. A morte não é a derrota, mas sim a vitória dos fiéis e os Frades Menores devem manter a mesma firmeza na sua missão de trazer ao Novo Mundo a Salvação dos gentios alheios à Palavra, dos pagãos que negam Cristo, dos hereges e dos pecadores desviantes do caminho de Deus.

Os franciscanos sempre foram estimulados pelo Sacrifício de Cristo e a seguir o exemplo dos destemidos Santos Mártires, o que levou a se aventurarem nas terras

misteriosas ou mesmo conhecidas, mas hostis à presença católica. Muitos dos Mártires franciscanos foram representados em obras de arte presentes nos Conventos Franciscanos do Nordeste, como os painéis de azulejos da portaria do Convento do Recife, nas pinturas de cavalete no corredor do Convento de Penedo, na Capela Dourada da Ordem Terceira do Convento do Recife e no friso do coro alto do Convento de Igarassu. O último exemplo concentra a maior quantidade de grupos minoritas martirizados: os sete Mártires de Ceuta, os cinco Mártires do Marrocos, os seis Mártires do Japão, os onze Mártires Gorcumienses, os cinco Mártires de Vulcaria e os três Mártires da Armênia.

Figura 265 – Santos Mártires do Marrocos. Friso do coro alto do Convento de Igarassu.

Fonte: Fotografia nossa.

O maior exemplo dentro das narrativas seráficas está a dos Santos Mártires do Marrocos, cinco frades (frei Berardo, frei Otão, frei Pedro, frei Acúrsio e frei Adjuto) oriundos da Península Itálica que passaram pelos reinos ibéricos e alcançaram o litoral africano. Seus objetivos sempre foram semear a Fé cristã e tentaram em diversas ocasiões converter os islâmicos, primeiro em Sevilha e depois no Marrocos, onde alcançaram a palma do martírio após serem presos e torturados pelo miramolim Aboidil. Superando as tentações da carne e da violência infringida sobre seus corpos,

mantiveram-se inabaláveis no seu compromisso com Cristo e, para que fossem calados definitivamente, foram decapitados no dia 16 de janeiro de 1220. Suas cabeças foram enviadas a Portugal a pedido do infante D. Pedro Sanches, irmão do rei D. Afonso II de Portugal, sendo preservadas no mosteiro agostiniano de Santa Cruz de Coimbra. Nesse mosteiro vivia o monge Fernando de Bulhões e, ao se deparar com as relíquias dos Santos Mártires, foi invadido pelo espírito missionário e almejou para sim o mesmo destino, assumindo o hábito franciscano e tomando para si o nome de frei Antônio. Esse é a gênese da vida franciscana de Santo Antônio, alimentada pela ardente incitação da morte gloriosa, não temeu pela própria vida e decidiu defender a causa cristã no Marrocos, assim como os cinco frades haviam feito. Apesar de suas nobres intenções, Deus reservara a Santo Antônio outro destino também repleto de notoriedade: a taumaturgia de sua parenética. Lembremos que é Santo Antônio quem dá nome a Custódia e depois Província brasileira, além de ser dedicado ao Santo a maior parte dos conventos localizados no Nordeste e mesmo no Sudeste do Brasil. Tal predominância quantitativa carrega as camadas de qualidades presentes no Santo compatriota daqueles que vivem na colônia portuguesa das Américas. Mesmo tendo vivido grande parte de sua vida na Península Itálica e morrer em Pádua, Santo Antônio ainda é um Santo português e por isso foi exaltado com tanto fervor no Brasil. Paula Mendes ressalta que “a Europa, grassava uma quase completa ignorância no que dizia respeito à pátria de Santo António… Com efeito, devido ao facto de o santo ter vivido grande parte da sua vida em Itália e de aí ter falecido e ter sido sepultado, cria-se que aquela fosse o seu berço” (Mendes, 2021, p. 249).

No século XVI, hagiógrafos passaram a investir na repatriação de Santo Antônio como parte das políticas lusitanas de favorecimento da “santidade territorial” (Mendes, 2021, p. 252). Rafael Santos evidencia como os marcos da história de Portugal estão assentados pela intervenção divina (cf. Santos, 2006, p. 56). O autor usa como exemplo a aparição de Cristo em Ourique, durante uma batalha do rei D. Afonso Henriques (1139-1185) quando venceu cinco reis e seus quatrocentos mil mouros. O relato trata da visão que o monarca fundador de Portugal teve antes da batalha, onde Cristo apareceu crucificado em meio às suas orações. Em outra ocasião o autor ainda aponta outros episódios, como a vitória de D. João I em Aljubarrota

(1385), os martírios do Infante D. Fernando (1443) e de D. Sebastião (1578), além do fim da União Ibérica com a coroação de D. João IV como novo rei de Portugal (1640), inaugurando a dinastia de Bragança. Em todos esses casos, a "crença na intervenção divina em favor dos portugueses, através da ação dos santos patronos que a nação consagrou, resulta de uma concepção providencialista, construída pela crônica régia e pelo sermonário" (Santos, 2006, p. 56). A Imaculada Conceição e Santo Antônio também foram inseridos como "sustentáculos ideológicos e afetivos de uma explicação multissecular da nacionalidade lusa e de seu destino" (Santos, 2006, p. 56). O historiador ainda aponta o quanto a União Ibérica foi decisiva para a devoção antoniana, pois a presença incômoda castelhana no território português levou a população local à busca pelos heróis da nação, inclusive os santificados, e privilegiar a

> 'tutela do sagrado', na qual os advogados celestes da terra lusitana intervinham em prol do restabelecimento da soberania lusa. Eram os santos, que em sua maioria falavam português, que estariam presentes, intervindo em prol dos lusitanos, frente a um contexto histórico onde a fé era a grande mola propulsora e motivadora dos ânimos abatidos. A Restauração só teria sido possível através da ajuda sobrenatural, segundo o Padre Antônio Vieira, que dizia que o milagre de Deus era evidente e provado e, mais uma vez, Deus manifestava o desejo de defender o seu povo (Santos, 2006, p. 60).

Santo Antônio se converte em protetor e defensor das causas portuguesas, e dessa forma, consagrá-lo e reverenciá-lo nos conventos de sua própria Ordem é não apenas um hábito, mas um dever, uma necessidade e uma questão de respeito a quem tanto fez e faz pelos seus. Se antes os inimigos do Reino foram os mouros e os protestantes, agora a ameaça era castelhana e o Santo Português está a favor de sua terra natal contra esses inimigos e isso se reverberou no Brasil. A colônia luso-americana sofria com constantes ameaças de ataques externos (franceses, espanhóis e holandeses) e internos (nativos), Santo Antônio e seus irmãos de hábito e de nação tiveram de lidar com esses constantes riscos e seus conventos poderiam ser entendidos como fortalezas onde o armamento era a Palavra e a Fé, e seus guerreiros os Frades Menores que lutavam contra a heresia, o gentilismo e o paganismo. A eloquência de Santo Antônio era tão notória, mesmo após sua morte, que ultrapassava os limites dos conventos e alcançava a influência sobre religiosos de outras Ordens, como o padre jesuíta Antônio Vieira. O sacerdote foi tão inspirado pela

parenética antoniana que escreveu nove sermões dedicados ao Santo e suas exortações pouco se dissociavam estruturalmente e espiritualmente daquelas proferidas pelo taumaturgo português, a diferença residia no direcionamento do padre Antônio Vieira para as questões de sua realidade local brasileira do século XVII, enquanto Santo Antônio discursava para fiéis e hereges numa Europa do século XIII. Segundo o jesuíta, diferente dos outros povos, era uma obrigação dos portugueses ser devoto do Santo:

> Bem podèra Santo Antonio ser luz do mundo, sendo de outra nação: mas hũa vez que nasceo Portuguez, senão fora luz mũdo; porque o ser luz do mundo nos outros homens, he só privilegio da graça: nos Portuguezes he tambem obrigação da natureza. Isto he o que hoje hão de ouvir os Portuguezes de si, & do seu Portuguez. *Ave Maria* (Vieira, 1632, p. 129).

A dimensão devocional antoniana se infiltrou de tal forma na vida social e política lusa que Santo Antônio foi feito soldado no exército português. Afinal, como ressalta Paula Mendes, a

> união entre a identidade política e a identidade católica acentuou-se com o tópico, sobretudo na sermonária da Restauração (Marques 1989), mas também recorrente em alguma da literatura portuguesa do século XVII, do carácter providencial da nação portuguesa, na medida em que esta fora, desde sempre, e sobretudo desde Ourique, distinguida por dons e sinais divinos de eleição (Mendes, 2021, p. 255).

Em 1668, foi incorporado ao 2º Regimento de Infantaria em Lagos pelo rei D. Pedro II, o Pacífico. No Brasil, o Santo foi incorporado ao Regimento de Lagos como soldado raso durante as guerras contra os franceses na Bahia, em 1595. Caso similar ocorreu durante os conflitos com os holandeses em Pernambuco, sendo nomeado como tenente da Fortaleza do Buraco. Também foi coronel das Tropas Auxiliares e Milícias da Capitania de São Paulo (1767) – promovido a sargento-mor, em 1810, e tenente-coronel, em 1814, pelo rei D. João VI. Segundo Afonso Lopez Vieira, Santo Antônio foi o grande herói das guerras nacionais pois

> a história nos diz que o nosso santo sentou praça, como soldado, no exército português, e que foi subindo de postos até chegar ao de Tenente-General, pode isto afigurar-se a algumas pessoas loucura do tempo ou comédia risível. E todavia que mesquinha concepção seria esta! Quando Santo Antônio foi feito soldado do nosso exército [português], Portugal continuava a sua luta épica contra os Espanhóis na Europa; e, no Brasil, lutava heroicamente pela unidade nacional

> dessa província imensa – verdadeiro milagre que pôde realizar-se à custa de quanta coragem, de quanta inteligência, de quantos sacrifícios! – unidade assaltada com violência pelos holandeses. Foi nesta situação histórica tão grave, quando se estava jogando a integridade do império português nos cinco continentes, que Santo Antônio veio favorecer, como camarada e padroeiro dos nossos soldados uma nova rajada de fé e de bravura. O decreto real que tornava o santo português, e soldadinho raso como os do povo humilde, foi um ato admirável de inteligência política e patriótica e aí está a nossa crônica militar para o atestar em páginas que nenhum homem digno da Pátria poderá ler sem comoção (Vieira, *apud* Santos, 2006, p. 76).

Outro aspecto a ser assinalado na cultura ibérica é o fato de a devoção aos santos portugueses e, principalmente, a Santo Antônio refletia a condução à ascensão social. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, membros da nobreza e da aristocracia ibérica utilizavam essas figuras santas como legitimadores, pois se baseavam na tradição clássica da nobreza de nascimento e a de caráter como confirmações de validação das elites ascendentes. Afinal, para quem não havia nascido nobre, era necessário ter mecanismos sociais para confirmar a nobreza de seu caráter e um dos recursos era o comportamento religioso fiel aos defensores celestes da pátria (cf. Mendes, 2021, p. 256).

O que fica constatado na cultura luso-brasileira é o forte apelo que a iconografia franciscana, com destaque a figura de Santo Antônio em suas múltiplas dimensões sociorreligiosas, teve para o planejamento temático-devocional dos Conventos Franciscanos do Nordeste. Cada pintura, escultura, painel de azulejo, estuque ou outra mídia artística retém camadas de tradições construída ao longo dos séculos, organizadas segundo a intencionalidade daqueles que transmitem suas narrativas e se consolidam visualmente em imagens gloriosas de vidas pias. Os Santos e Santas, Beatos e Beatas e demais religiosos da Ordem dos Frades Menores se mantém vivos no cotidiano dos frades que habitaram e ainda habitam esses espaços conventuais através das imagens ou, mais precisamente, na memória embutida nas representações desses notáveis indivíduos que formam o “*Orbis Seraphicus*”.

8.1.5 Hagiografia: uma questão de memória

A relação devocional que os Frades Menores estabeleceram com o Divino se manifestou de formas plurais ao longo do Período Colonial. Santas e Santos membros ou não da Ordem, figuras bíblicas, beatas, eclesiásticas, todas sagradas aos olhos dos fiéis e dos religiosos e conectadas pela peculiar ponte da memória. O processo mnemônico de meditar e relembrar a existência de membros emblemáticos pelos exemplos de vida pia na tradição católica são o elo entre o temporal e o espiritual, a conexão do tempo humano e do divino, o acesso ao passado que dá sentido e significado ao presente.

Quando tratamos do conceito de memória, Maurice Halbwachs (1877-1945) é colocado como ponto de partida para diversos estudos desde 1950, quando "A memória coletiva" foi publicada. A obra póstuma do filósofo e sociólogo francês, por mais incompleta que esteja – por ser uma compilação de rascunhos do autor[116] – ainda serviu de introdução ao debate sobre o que é e como se manifesta a memória. Em cinco capítulos, seus compiladores reuniram as reflexões de Maurice Halbwachs em: 1. Memória Coletiva e Memória Individual; 2. Memória Coletiva e Memória Histórica; 3. A memória Coletiva e o Tempo; 4 A Memória Coletiva e o Espaço e, por fim, o anexo sobre A Memória Coletiva dos Músicos. Suas anotações evidenciam como os indivíduos se comportavam em sociedade e o impacto de se compartilhar experiências particulares como contributo para a construção de suas relações. Tendo atenção ao ponto de vista dos mais jovens e dos mais velhos das comunidades que fez parte, suas reflexões ressaltam a dificuldade de se acessar as memórias inteiramente particulares, pois, em grande parte, aquilo que recordamos faz parte daquilo que nos é lembrado. Seja através da linguagem falada ou escrita, das obras de arte, dos rituais e expressões culturais, ou outras formas de materialização das vivências passadas, os seres humanos costumam preservar memórias que se fazem no coletivo, deixando espaço para as experiências sensíveis (sensoriais) os fragmentos de memórias individuais. Entretanto, para a manutenção da memória, é necessário aos indivíduos alguma forma de engajamento com a memória

[116]Maurice Halbwachs é originário de família acadêmica de Reims (França) o que o estimulou a estudar Filosofia, Direito, Matemática, Estatística e Ciências Sociais. Ao longo de sua vida, lecionou no Liceu de Nancy, nas Faculdades de Caen, Estrasburgo, Chicago e Sorbone. Na última instituição esteve em atividade até 1944, quando foi preso pelo partido Nazista que ocupou a França (1940-1944) por sua vinculação com o Socialismo. No ano seguinte, foi executado no Campo de Concentração de Buchenwald (Alemanha). Por conta de sua condenação, sua obra ficou inacabada.

compartilhada pelo seu grupo social, afinal, o distanciamento leva ao esquecimento, pois a mente elimina tudo o que não for pertinente à vida presente. Como resultado, somos forçados sutilmente pelo nosso meio a reavivar lembranças a cada traço de recordação que se faz desde o dia a dia até as grandes celebrações, pois

> Não basta que eu tenha assistido ou participado de uma cena onde outros homens eram espectadores ou atores para que, mais tarde, quando eles a evocarem diante de mim, quando reconstituírem peça por peça a sua imagem em meu espírito, subitamente essa construção artificial se anime e tome aparência de coisa viva, e a imagem se transforme em lembrança. Frequentemente, é verdade, tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, e uma pessoa outrora conhecida (Halbwachs, 1990, p. 28).

Tomando essa discussão para o tema desta tese, a dificuldade de acessar a memória individual do público pela falta de dados sobre a relação devocional de cada pessoa com o culto e com as obras de arte, nos limita o entendimento do modo como se processava a construção mnemônica dos indivíduos com as representações dos tetos. A questão proposta por Maurice Halbwachs de como a Memória Individual é feita pela experiência sensorial nos induz a reconhecer a geração de sensações como deslumbramento, temor, respeito, amor, fé, admiração ou comoção. A questão é que tais conceitos não alcançam a complexidade individual de cada fiel ou religioso, pois essas experiências podem ser assinaladas em pessoas católicas do século IX, XVIII ou XIX. Cada observador possui suas bagagens socioculturais e intelectuais, seus anseios, gostos e pontos de vista que dificilmente serão alcançadas sem a documentação adequada. Apesar das limitações atuais, as obras de arte, como os forros aqui em estudo, podem dar indícios, apontar caminhos e oferecer subsídios como pontos de partida para os mistérios mnemônicos deixados. Isto porque a questão da memória compartilhada pelo coletivo está vinculada ao modo como se pensa o local de culto, sejam os civis e/ou os religiosos. Cada imagem pintada ou esculpida preserva fragmentos de reflexões e ponderações sobre o que seria pertinente à devoção católica local, eleitos com base em aspectos da tradição cristã reafirmados culturalmente pela Igreja ao longo dos séculos. Em suas reflexões, Maurice Halbwachs lança um questionamento pertinente para nossa análise sobre a representação das histórias pias:

> Assim, um homem muito piedoso, cuja vida foi simplesmente edificante, e que foi santificado após sua morte, se espantaria muito, se retornasse à vida, e pudesse ler sua legenda: esta foi composta, entretanto, com a ajuda de recordações preciosamente conservadas, e redigidas com fé, por aqueles com quem passou parte de sua vida. Nesse caso, é provável que muito dos acontecimentos recolhidos, e que o santo não reconheceria, não tivessem acontecido; mas alguns deles, que talvez não o tivessem impressionado porque concentrava sua atenção na imagem interior de Deus, impressionaram àqueles que o rodeavam, porque a atenção deles se fixava sobretudo nele (Halbwachs, 1990, p. 31).

Devemos ter em conta aquilo que vemos no interior dos edifícios religiosos existe pela visão do seu encomendante em função de quem iria observar a representação iconográfica. Não se trata da intencionalidade das atitudes das figuras pias, enquanto indivíduos, em suas escolhas de vida ao longo de suas trajetórias religiosas, mas sim àquilo que foi interpretado sobre suas ações enquanto eram vivo pelos seus sucessores e como isso foi aplicado no objeto artístico que os representa. Não é suficiente mostrar o cotidiano habitual de um Santo sem contexto, seus momentos pios e edificantes devem carregar significado para o público que adentra o recinto. O que a figura pia pensa sobre a obra sobre si não está em questão, pois é mais relevante voltar nosso olhar para o impacto das passagens e trechos específicos de suas vidas sobre os receptores. Mesmo que se distanciem da realidade dos acontecimentos na vida do Santo, sejam por serem inventados ou adaptados, a questão são as construções simbólicas das lembranças específicas a serem reavivadas para gerar comoção e conexão com a comunidade. Como ressalta Maria Izabel Souza, as representações de Santos oferecem uma

> forma plástica de percepção do mundo religioso e foi aplicada à experiência sensorial direta. A imagem é concebida como um instrumento de piedade pessoal. Sua função é auxiliar o fiel a sentir os mistérios da fé, a produzir imagens interiores. Contemplar as imagens visuais devotamente ajuda a produzir o estado devocional no espectador, numa relação de reciprocidade entre este e a figura retratada na imagem. O contemplador tenta equiparar-se à pessoa retratada e demanda desta uma vivacidade que ele mesmo possui. A imagem devocional, portanto, constitui um instrumento do estágio em que a meditação do fiel pode se apoiar para atingir estágios superiores (Souza, 2015, p. 125-126).

Assim chegamos à questão das representações de Santas e Santos, Beatas e Beatos, Filósofos e Teólogos, Papas e Clérigos e diversos outros membros da história

da Igreja e, em especial, da Ordem Franciscana. Ao longo de nosso percurso investigativo foi possível reconhecer a existência de diversas figuras cristãs pintadas nos tetos de cada um dos treze Conventos Franciscanos do Nordeste. Ao longo deste capítulo adentramos no processo mnemônico do "*Orbis Seraphicus*", sua amplitude e o impacto nas relações devocionais do público com a espiritualidade franciscana. Essa foi apenas uma das camadas que envolvem a totalidade da religiosidade da Ordem dos Frades Menores, portanto devemos nos debruçar sobre outros aspectos que agregam complexidade aos tetos analisados neste trabalho.

9 Temáticas: filosofia, teologia e o universo eclesiástico franciscano

A representação de figuras eclesiásticas vinculadas à Ordem dos Frades Menores de São Francisco nos apresenta outra dimensão da realidade franciscana. Essas obras vão além da devoção e alcançam as camadas mnemônicas da Ordem enquanto instituição atuante nas esferas políticas, sociais, culturais e educacionais coloniais. O mundo franciscano não se restringe aos Santos e Santas, Beatos e Beatas e Mártires, ele é composto por frades e freiras que vivem o dia a dia dos seus conventos, está nas orações diárias desde as Matinas até as Completas, no preparo dos alimentos da comunidade e na limpeza e manutenção do lugar onde vivem; está naqueles que vão às ruas em busca de esmolas e que vão aos aldeamentos para promover a palavra entre os Gentios; também está entre aqueles que ocupam as bibliotecas e salas de estudo, assim como são naqueles que celebram as missas, os ritos e os festejos ou nos gestores dessa tão antiga forma de viver o exemplo de Cristo na espiritualidade do seu Seráfico Patriarca. Nos Conventos Franciscanos do Nordeste seus legados se reverberam nas obras de arte que deixaram, como ecos de sua existência, demarcadas as linhas que alicerçaram as fundações da Província de Santo Antônio do Brasil, partes dos longos ramos da árvore seráfica, cujos frutos também foram eternizados em seus tetos. Foram identificadas dezoito figuras nos tetos dos referidos conventos franciscanos, entre frades, teólogos, filósofos, ministros gerais, cardeais, papas, beatos e santos que foram membros da Ordem Seráfica e cuja atuação enquanto vetores de reflexões sobre os princípios cristológicos, marianos e franciscanos geraram debates pertinentes ao Cristianismo, à Igreja Católica e à Ordem. Em ordem de nascimento, os frades estão representados nos seguintes forros:

Tabela 29 – Lista de frades franciscanos teólogos, filósofos e eclesiásticos presentes nos forros dos conventos franciscanos do Nordeste.

	Nome	Epíteto	Q.	Teto	Convento
01	Papa Gregório IX (1145-1227/1241)		01	Nave da igreja	João Pessoa
02	São Francisco de Assis (c.1181-1226)	Seráfico Patriarca	03	Nave da igreja Capela-mor Capela dos noviços (OT)	João Pessoa
			02	Abaixo do coro Nave da igreja	Igarassu
			05	“Sala dos Filósofos”	Olinda

				Capela de Santa Ana Capela de São Roque (OT) Sacristia (OT) Capela dos Noviços (OT)	
			02	Nave da igreja (OT) Capela Dourada (OT)	Recife
			01	Nave da igreja	Marechal Deodoro
			01	Nave da capela (OT)	Penedo
			03	Nave da igreja Capela-mor Nave da igreja (OT)	São Cristóvão
			02	Nave da igreja Sacristia	São Francisco do Conde
			06	Sacristia Portaria Nave da igreja (OT) Sacristia (OT) Capela dos Noviços (OT) Escadaria (OT)	Salvador
			01	Nave da igreja	Cairu
03	Alexandre de Hales (1185-1245)	Doutor Irrefragável *Doctor*	04	“Sala dos Filósofos” Capela de Santa Ana	Olinda
				Abaixo do Coro	Recife
				Biblioteca	Salvador
04	Santo Antônio de Lisboa e Pádua (1195-1231)	Doutor Evangélico *Doctor Evangelicus*	02	Nave da igreja Capela-mor	João Pessoa
			02	Abaixo do coro Nave da igreja	Igarassu
			01	“Sala dos Filósofos”	Olinda
			01	Nave da igreja	Recife
			02	Abaixo do coro Sacristia	São Francisco do Conde
			02	Sacristia Portaria	Salvador
			02	Nave da igreja Sacristia	Cairu
05	Papa Nicolau III (1216-1277/1280)		02	Nave (Suposição)	João Pessoa
				Capela de Santa Ana	Olinda
06	São Boaventura de Bagnoregio (c. 1217-1275)	Doutor Seráfico *Doctor*	05	“Sala dos Filósofos” Capela de Santa Ana Capela de São Roque (OT)	Olinda
				Abaixo do Coro	Recife
				Portaria	Salvador
07	Papa Nicolau IV (1227-1288/1292)	Doutor Egrégio *Doctor*	04	Abaixo do coro	João Pessoa
				Corredor	Olinda

				Abaixo do Coro	Recife
				Portaria	Salvador
08	Raimundo Lúlio (1232-1315)	Doutor Iluminado *Doctor*	01	“Sala dos Filósofos”	Olinda
09	Ministro Geral e Cardeal Bertrand de Turre (c. 1262-1332)	Doutor Famoso (*Doctor Famozus*)	01	Portaria	Salvador
10	Beato João Duns Escoto (c.1266-1308)	Doutor Sutil *Doctor*	06	Abaixo do coro	Igarassu
				“Sala dos Filósofos” Capela de Santa Ana Sacristia Capela de São Roque (OT)	Olinda
				Abaixo do Coro	Recife
11	Nicolau de Lira (1270-1349)	Doutor Expositivo *Doctor*	01	“Sala dos Filósofos”	Olinda
12	Pedro Auréolo (c.1280-1322)	Doutor Elegante *Doctor Elegans*	03	“Sala dos Filósofos” Capela de Santa Ana	Olinda
				Biblioteca	Salvador
13	Frei Álvaro Pais (*Alvarus Pelagius*) (1280-1352)	Doutor Decretivo *Doctor*	01	Biblioteca	Salvador
14	Guilherme de Okham (*F. Gabriel o Como*) (1285-1347)	Doutor Nominalista *Doctor*	04	“Sala dos Filósofos” Capela de São Roque (OT)	Olinda
				Abaixo do Coro	Recife
				Biblioteca	Salvador
				Abaixo do coro	Cairu
15	Frei Geraldus Odonis (1285-1349)		01	Biblioteca	Salvador
16	Papa Alexandre V (1340-1409/1410)	Doutor Refulgente *Doctor*	04	Abaixo do coro	João Pessoa
				Corredor	Olinda
				Abaixo do coro	Recife
				Portaria	Salvador
17	Papa Sisto IV (1414-1471/1484)		04	Abaixo do coro	João Pessoa
				Corredor	Olinda
				Abaixo do Coro	Recife
				Portaria	Salvador
18	Papa Sisto V (1521-1585/1590)		03	Abaixo do coro	João Pessoa
				Corredor	Olinda
				Abaixo do Coro	Recife
19	Ministro Geral José Ximenes Samaniego (1676-1682)		01	Portaria	Salvador

20	Papa Clemente XIV (1705-1774)	o Rigoroso	02	Abaixo do coro	João Pessoa
				Portaria	Salvador

Fonte: elaboração nossa.

Cada figura teve seu papel na consolidação da Ordem dos Frades Menores, seja do ponto de vista administrativo como no trabalho intelectual, espiritual, educacional e social. São personagens que foram trilhando, ao longo dos séculos, o caminho do Salvador e precisam ser apontados com atenção ao legado deixado para a memória franciscana.

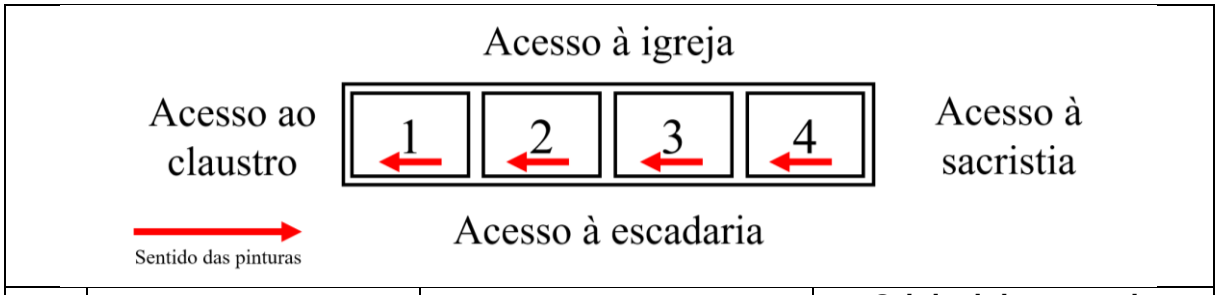
9.1 As figuras eclesiásticas franciscanas

O conjunto de figuras ligadas a vida eclesiástica franciscana supracitadas nos levaram a distribuir em três subgrupos temáticos. O primeiro e o segundo serão direcionados àqueles que contribuíram para mover as engrenagens da Ordem dos Frades Menores enquanto instituição, sendo eles papas e ministros gerais da Ordem. O terceiro agrupamento será dedicado aos filósofos e aos teólogos oriundos de conventos franciscanos.

9.1.1 Os pontífices franciscanos

A representação de membros específicos da estrutura eclesiástica da Igreja nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste torna evidente a importância que se deve dar a dimensão política que cerca, modula e movimenta as atividades da Ordem dos Frades Menores ao longo dos séculos. O levantamento de cada uma das figuras papais presentes nos 106 tetos aqui em estudo nos permitiu encontrar seis pontífices devidamente identificados pelo nome, o que não representa a totalidade dos casos observados. No corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda, por exemplo, podemos reconhecer três dos quatro papas representados em caixotões retangulares distribuídos numa única coluna. Os painéis apresentam a figura em pé de corpo inteiro trajando seus paramentos enquanto papas:

Tabela 30 – Distribuição dos papas no corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda.



	Frade	Original do nome de papa	Original do nome de batismo
01	Nicolau IV Girolamo Masci	NICOLAVS IV Pont. Max. Creat. Anno 1288	Frey Hieronimo Alculano
02	Alexandre V Pietro Filargi da Candia	ALEXAN. V Pont. Max. Creat. Anno 1402	Frey Pietro Phelaugo
03	Sisto IV Francesco della Rovere	Ilegível	
04	Sisto V Felice Peretti	SIXTUS V Pont. Max. Creat. Anno 1585	Fr. Felis Pereto

Fonte: Elaboração nossa.

Como apontado na supracitada tabela, é possível identificar o nome do Santo Padre com seu escudo de armas e a data de sua eleição, numa coluna em segundo plano da pintura, enquanto na base da pintura encontramos o seu nome de batismo.

Figura 266 – Pormenor do teto do corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda com apontamentos dos elementos inscritos na iconografia do papa Sisto V.

Fonte: Fotografias e elaboração nossas.

Os mesmos quatro papas presentes no referido corredor foram inseridos na composição de outros tetos, como no forro abaixo do coro dos Conventos do Recife (Nicolau IV, Alexandre V, Sisto IV e Sisto V) e de João Pessoa (Nicolau IV, Alexandre V, Sisto IV, Sisto V e Clemente XIV). O forro da igreja pessoense apresenta dois medalhões centrais do lado do Evangelho e da Epístola com a única figura papal, o papa Gregório IX. O motivo é que as cenas encontradas nos medalhões são partes das hagiografias franciscanas: a primeira quando o bispo de Assis, Ugolino di Anagni acolhe o jovem Giovanni di Bernardone nu em sua catedral e a segunda quando se curva diante de São Francisco. Os dois episódios evidenciam o acolhimento eclesiástico à causa franciscana, a reverência da Igreja diante da sua espiritualidade e a aliança da promessa de "obediência e reverência ao Senhor Papa Honório e aos seus sucessores canonicamente eleitos, e à Igreja Romana"[117] (Honório III, 1223, tradução nossa).

Figura 267 e 268 – Pormenor dos dois medalhões presentes no teto da igreja do Convento de João Pessoa apresentando duas cenas do papa Gregório IX e São Francisco.

[117] "*obedience and reverence to the Lord Pope Honorius and his canonically elected successors, and to the Roman Church*" (Honório III, 1223).

Fonte: Fotografias nossas.

A validação dessas figuras eclesiásticas é feita na repetição das suas iconografias, cujo contexto sócio-artístico reforçam a realidade e a memória franciscana. Os exemplos nomeados nos tetos nordestinos são os papas Gregório IX, Nicolau III, Nicolau IV, Alexandre V, Sisto IV, Júlio II, Sisto V e Clemente XIV. A grande maioria iniciou suas vidas religiosas como membros da Ordem dos Frades Menores, justificando a presença dessas figuras que não apenas eram demarcadores hierárquicos da autoridade máxima da Igreja como também exemplos vinculados diretamente a memória do próprio ramo espiritual. Mesmo o papa Alexandre V, considerado um antipapa durante o Grande Cisma do Ocidente, foi membro da Ordem e teve sua trajetória eternizada em representações nas pinturas de outros tetos franciscanos aqui estudados. Apesar de os oito Santos Padres supracitados fazerem parte da narrativa iconográfica criada em torno de suas memórias, devemos ressaltar o contexto que os torna necessários.

O levantamento da tabela seguinte apresenta alguns dos pontífices que, em maior ou menor grau, foram relevantes no processo de consolidação da Ordem dos Frades Menores. Ao todo, como está disposto na tabela a seguir, foram levantados 27 papas que estão presentes em algum dos tetos dos Conventos Franciscanos do

Nordeste (marcados de amarelo), enquanto os em negrito referem aos papas de origem franciscana:

Tabela 31 – Lista de papas que influenciaram a história da Ordem dos Frades Menores.

Q.	Sucessão	Papa	Nascimento	PERÍODO DO PAPADO	
				Início	Fim
01	176º	Inocêncio III	c. 1160	1198	1216
02	177º	Honório III	c. 1148	1216	1227
03	178º	Gregório IX	1145	1227	1241
04	188º	Nicolau III	1216	1277	1280
05	**191º**	**Nicolau IV**	**1227**	**1288**	**1292**
06	192º	Celestino V	c. 1210	1294	1294
07	193º	Bonifácio VIII	c. 1235	1294	1303
08	194º	Bento XI	1240	1303	1304
09	195º	Clemente V	1264	1305	1314
10	196º	João XXII	1249	1316	1334
11	203º	Bonifácio IX	1340	1389	1404
12	-	Alexandre V	c. 1356	1409	1410
13	207º	Eugênio IV	1383	1431	1447
14	**212º**	**Sisto IV**	**1414**	**1471**	**1484**
15	**216º**	**Júlio II**	**1443**	**1443**	**1513**
16	217º	Leão X	1475	1513	1521
17	220º	Paulo III	1468	1534	1549
18	221º	Júlio III	1487	1550	1555
19	224º	Pio IV	1499	1559	1565
20	225º	Pio V	1504	1566	1572
21	**227º**	**Sisto V**	**1521**	**1585**	**1590**
22	236º	Inocêncio X	1574	1644	1655
23	237º	Alexandre VII	1599	1655	1667
24	238º	Clemente IX	1600	1667	1669
25	239º	Clemente X	1590	1670	1676
26	240º	Inocêncio XI	1611	1676	1689
27	**249º**	**Clemente XIV**	**1705**	**1769**	**1774**

Fonte: Elaboração nossa.

Os 27 pontífices listados evidencial a dimensionalidade da participação, direta ou indireta, dessas figuras na construção da história da Ordem dos Frades Menores ou indiretas, nos casos onde as decisões voltadas para a toda a comunidade também se reverberaram para os Franciscanos. No primeiro grupo, temos o papa Inocêncio III (1198-1216), responsável pelo processo de reforma moral da Cúria da Igreja em prol de uma maior vida apostólica, ou seja, pautada na pobreza de Cristo. Tal perspectiva se alinhava com os valores das Ordens Mendicantes[118], favorecendo a aprovação dos

[118]Ao todo, o papa Inocêncio III aprovou sete novas Ordens Religiosas: Ordem da Santíssima Trindade (1198), Ordem Premonstratense (1198), Ordem Humiliati (1201), Ordem Livônica dos Irmãos da Espada (1202), Ordem dos Pregadores (1205), Ordem dos Frades Menores (1210) e Ordem do Espírito Santo (1213).

Frades Menores de São Francisco (1210) que foi feita com certa cautela por parte do pontífice diante das tendências heréticas ou reformistas de certos grupos sociais:

> Considerado por muitos historiadores um verdadeiro alicerce das intermináveis crises papais. Inocêncio III, depois de ter um sonho, com Francisco, onde este aparece segurando a Basílica de São João do Latrão da queda, o Papa decide então recebê-los. No dia 16 de abril de 1209, recebem a benção do papa para fazer suas pregações. A aprovação da primeira Regra, oralmente, com reservas e a título de experiência até maior crescimento da Ordem. Atrás destas reservas não estava somente o conteúdo de um novo tipo de Vida Religiosa, mas também o contexto histórico dos movimentos reformistas que agitaram a Igreja, conhecidos por Inocêncio III (Carvalho, 2005, p. 12-13).

O sucessor de Inocêncio III foi Honório III (1216-1227), cujo pontificado foi essencial para a fundação da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis (1221) – também conhecida como Ordem Terceira de São Francisco - Ordem Franciscana Secular ou Irmãos e Irmãs da Penitência –, com a bula *Memoriale propositi*. Honório III também publicou a Bula *Solet Annuere*, confirmando a Regra da Ordem dos Frades Menores, em 29 de novembro de 1223, conhecida como “Regra Bulada” (*Regula Bullata*). O motivo de se reafirmar a autorização de Inocêncio III e redigir uma nova Regra se deveu a tentativa de conter os frades que desviavam dos princípios da Seráfica espiritualidade. Sob a influência de Honório III e o espírito penitencial do Martírio, como indica Cibele Carvalho, os membros da Ordem Primeira assumiram para si a causa cristã de combater e converter os muçulmanos na Guerra Santa, o que foi feito através de pregações na Terra Santa (cf. Carvalho, 2005, p. 18), enquanto os da Ordem Terceira responderam aos “desejos da Santa Sé de conter a onda franciscana e voltá-la para seu proveito, tornando-a uma milícia leigo-religiosa a serviço de seus interesses espirituais e temporais” (Carvalho, 2005, p. 24).

A historiadora ainda ressalta a influência do pontífice seguinte, Gregório IX (1227-1241), cujo trabalho contra os hereges levou ao estabelecimento da Santa Inquisição, em 1233, e a nomeação dos franciscanos e dos dominicanos como Inquisidores Papais. Gregório IX admirava e protegia os mendicantes desde antes do seu pontificado, tendo íntima relação de amizade com diversos membros das Ordens (São Francisco e Santa Clara) e fundando a Ordem de Nossa Senhora da Misericórdia (1235). Enquanto cardeal contribuiu para a existência da Regra Bulada franciscana,

pois, como “protetor da Ordem era o Cardeal Ugolino, que posteriormente seria o papa Gregório IX. Sua grande amizade por Francisco era a maior arma da Igreja, para que se redigisse uma Regra com os interesses da Igreja postos para os seus predecessores” (Carvalho, 2005, p. 21). Na posição de papa, seu apresso pelos mendicantes favoreceu a canonização de São Francisco de Assis (1228), Santo Antônio de Lisboa e Pádua (1232), São Domingos de Gusmão (1234) e de Santa Isabel da Hungria (1235), além de pedir a Tomás de Celano que escrevesse as hagiografias do Seráfico Patriarca.

O esforço dos três pontífices supracitados para garantir a validação da Ordem dos Frades Menores tornam coerente a representação de Gregório IX. No caso de Nicolau III (1277-1280), Nicolau IV (1277-1280), Bonifácio VIII (1294-1303), Bento XI (1303-1304), Clemente V (1305-1314), João XXII (1316-1334) e Bonifácio IX (1389-1404), todos estiveram intimamente ligados ao segundo momento político-espiritual da Ordem, pois foi o período de questionamento e consolidação dos princípios da Regra que culminaram na origem dos dois ramos seráficos: os Observantes e os Conventuais.

Após o governo de dez diferentes pontífices, o papa Nicolau III (1277-1280) teve de lidar com o relaxamento dos princípios franciscanos (caridade, pobreza, obediência, castidade) em virtude de perspectivas individuais de alguns grupos internos da Ordem dos Frades Menores. Os religiosos tinham origens diversas, muitos de classes sociais abastadas, e a proximidade dos centros urbanos favorecia a prosperidades dos conventos. Como indica Vitor Teixeira, os conventos cresciam, popularizava-se a ideia de investimentos educacionais para os seus frades, e recebiam mais “‘esmolas’ para o trabalho intelectual ou para o sagrado ministério dos sacerdotes franciscanos, multiplicando-se heranças, legados e fundações piedosas, doações, rendas de bens imóveis, das hortas às vinhas, das casas aos terrenos” (Teixeira, 2004, p. 54-55). Os herdeiros de São Francisco se aproximavam cada vez mais da secularização e sua influência nos círculos políticos gerava ambiguidades e discordâncias entre membros que eram a favor da manutenção das determinações sobre a pobreza do Testamento de São Francisco e da Regra Bulada ou de sua adaptação a realidade de cada momento.

A situação fica cada vez mais difícil após o falecimento do Ministro Geral da Ordem, São Boaventura, em 1274. A influência do abade cisterciense Joaquim de Fiori (1135-1202) justificava as críticas de parte dos franciscanos da Itália e da Provença quanto a influência secular da Igreja sobre os valores franciscanos. Surgiu assim os “minoritários”, Irmãos de Vida Pobre – apelidados pelo papa João XXII de "*Fraticelli*" ou "*Bizzocchi*" –, defensores da extrema pobreza franciscana. Os minoritários se contrapunham aos “maioritários”, também conhecidos como “conventuais”, pois se equiparavam aos colegiados seculares (cf. Teixeira, 2004, p. 55). Vitor Teixeira aponta o surgimento de bulas na tentativa de apaziguar a situação e “assegurar aos Franciscanos um posicionamento jurídico consistente e uma maior liberdade de ministério perante o clero secular” (Teixeira, 2004, p. 56). Dentre essas medidas pontifícias estava a Bula *Exiit qui seminat*, publicada por Nicolau III, em 1279, em referência às palavras de Cristo “*Um semeador saiu a semear a sua semente*” (Lc 8:5). O pontífice procurava retomar os princípios de pobreza de São Boaventura e colocava sobre domínios do Estado Papal as propriedades franciscanas, seguindo os princípios de São Francisco de que seus Frades Menores não deveriam ter posses. Segundo Tiago Vieira de Melo o

> papa Nicolau III ocupou o cargo de protetor dos menores desde o ano de 1261, entretanto não consta até quando ocupou tal cargo. O que se percebe é que Nicolau III possuía uma vivência com os menores, tendo conhecimento a respeito das querelas internas que desestabilizavam esta importante Ordem monástica (Melo, 2015, p. 10).

Ressaltemos a sutil presença de Nicolau III no teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda, cuja representação não foi feita por retrato, mas sim através da citação da Bula *Exiit qui seminat* na cartela acima do medalhão de Pedro Aureolo. Como esse aspecto já foi abordado no capítulo sobre a Seráfica Memória, complementamos o aspecto da mensagem em si com a valorização do autor da frase inscrita do referido forro. Afinal, a escolha demonstra a erudição e o entendimento dos Frades Menores sobre sua história e seu legado, pois é o princípio de uma resolução para a questão dos minoritários, futuramente conhecidos como Observantes.

Nicolau IV (1288-1292) foi o primeiro frade da Ordem dos Frades Menores a ser eleito papa e seu nome está inscrito junto ao seu retrato em quatro tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste: abaixo do coro dos Conventos de João Pessoa

e do Recife, no corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda e na portaria do Convento de Salvador. O aspecto mais complexo de sua iconografia reside na possível falha no exemplar encontrado no convento pessoense. O teto abaixo do coro apresenta Nossa Senhora da Misericórdia cobrindo santos franciscanos à sua esquerda e Santos Padres à sua direita, com seu manto. Junto ao medalhão, aos pés das figuras, foi inserida a representação de um pergaminho com o nome de cinco papas: Alexandre V, Sisto IV, Sisto V, Clemente XIV e Nicolau V. O nome se refere ao pontífice de origem beneditina, que governou de 1447 até 1455 e não interferiu tão profundamente nas questões franciscanas. Comparado com as outras quatro pinturas, onde está devidamente registrado como Nicolau IV, o mais coerente é considerar a singularidade do exemplar pessoense como um equívoco causado em algum repinte. O frade assumiu para si o nome de Nicolau IV, em homenagem ao papa Nicolau III que o tornou cardeal. Seu governo também foi pouco atuante no cenário franciscano, tornando sua figura enquanto primeiro membro da Ordem a ser eleito papa como a principal motivação para as obras.

Figura 269 – Pormenor do teto abaixo do coro do Convento de João Pessoa com a inscrição de cinco pontífices num pergaminho abaixo de suas figuras antropomórficas.

Fonte: Fotografia nossa.

Dentre os próximos pontífices a se envolverem nos conflitos internos da Ordem Franciscana, João XXII (1316-1334) se destacou pela sua atitude favorável ao direito de uso do dinheiro e das propriedades pela Ordem dos Frades Menores, opondo-se ao radicalismo dos franciscanos espirituais. Segundo Vitor Teixeira, a situação se agravou a partir do Concílio de Vienne, ocorrido entre 1311 e 1312 e presidido pelo papa Clemente V, onde foi debatida a extinção da Ordem do Templo e a distribuição das posses dos cavaleiros templários. A questão dos Cavaleiros do Templo contribuiu para as críticas às fortunas da Igreja e das Ordens por parte dos franciscanos espirituais, defensores da máxima pobreza. João XXII convocou intelectuais da Cúria para consultar suas opiniões sobre a pobreza de Cristo e dos Apóstolos, ocorrida na Universidade de Paris, em 1322. Do lado dos espirituais, o frei Ubertino de Casale o ministro geral da Ordem Miguel de Cesena (c.1270-1342) e se destacaram como figuras proeminentes na defesa da pobreza apostólica e acusavam membros da Igreja e das universidades francesas de perseguirem os "espirituais franciscanos e todos os que defendiam intransigentemente a ideia de uma Igreja erguida quase exclusivamente em torno da *imitativo* da Pobreza de Cristo de dos Apóstolos" (Teixeira, 2004, p. 71). Até então, as propriedades onde viviam os franciscanos e os seus consumos eram entendidos como parte do espólio da Igreja e os frades apenas usufruíam de tudo sem tomar posse, o que desagradava o pontífice, pois acreditava que não havia sentido nessa perspectiva de vida pobre. João XXII já havia orientado os frades rebeldes a obedecerem às decisões papais e, em 1322, lançou a Bula *Ad conditorem canonum* determinando aos Frades Menores para assumirem a possessão daquilo que utilizavam, inclusive o dinheiro. Em 1323, João XXII lançou a Bula *Quum Inter Nonnullos* onde defendia a questão dogmática da pobreza de Cristo e dos Apóstolos, e condenava a absoluta pobreza enquanto movimento herético:

> Novamente, de forma persistente, a afirmar a precedente [matéria], que o direito do uso destas coisas não teria pertencido de nenhuma forma ao Nosso Redentor [e] Seus Apóstolos, ao que a sagrada escritura atesta que eles possuíam; ou que eles não teriam o direito de vender ou desfazer-se delas, ou, por conta deles, [o direito] de adquiri-las, coisas as quais a sagrada escritura atesta que faziam, ou supõe, expressamente, que eles poderiam ter atuado desta forma. Já que, uma asserção como esta, evidentemente forçaria que os seus usos e suas condutas, a respeito de tais coisas não eram justos, e tendo em vista que isto se refere ao uso, condutas ou ações do Nosso Redentor, o Filho de Deus, é ruim e detestável opinar. Nós, pois, declaramos, depois de ter acatado o conselho de nossos irmãos [os

> cardeais], que esta persistente asserção seja merecidamente censurada como contrária à sagrada escritura, inimiga da Doutrina Católica, e herética (João XXII, *apud* Mattke, 2023, [s.p.], tradução do autor)[119].

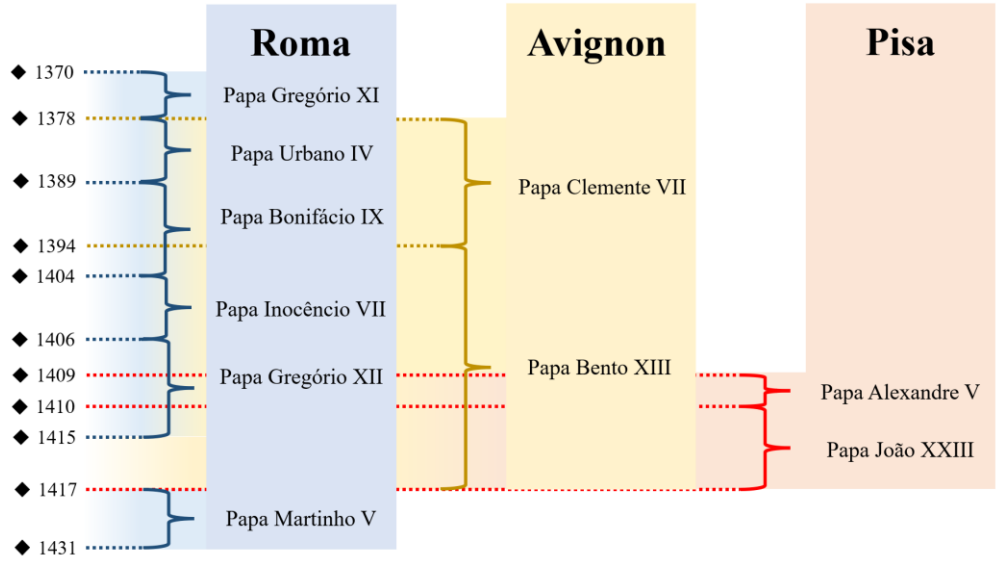
Vitor Teixeira informa que João XXII chegou a prender e julgar mais de sessenta frades, em 1317 (cf. Teixeira, 2004, p. 75), mas Miguel de Cesena continuou a se opor ao papa e se tornou parte dos aliados na causa do imperador Luís IV contra o papado, assim como os filósofos Guilherme de Ockham e Marsílio de Pádua. O imperador bávaro pretendia depor João XXII através de uma tentativa de invasão de Roma, em 1328, e colocar o frade franciscano Pietro Rainalduccio (1260-1333) como novo papa. Apesar de eleito como Nicolau V (1328-1329), foi excomungado por João XXII e decidiu renunciar, sendo conhecido como o "Antipapa", enquanto os demais membros dessa tentativa de golpe se refugiaram no Sacro Império. Miguel de Cesena ficou impossibilitado de retornar para a Itália, além de ser excomungado e deposto do cargo de Ministro, substituído pelo teólogo Gerardus Odonis.

O próximo pontífice a ser representado nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste foi o polêmico Alexandre V (1409-1410). Ficou conhecido como "antipapa" por conta do Grande Cisma do Ocidente (Grande Cisma ou Cisma Papal) que se estendeu desde 1378, a partir do papa Urbano VI, até 1417, quando termina o governo do papa João XXIII.

---

[119]"*Rursus in posterum pertinaciter affirmare, quod Redemptori nostro praedicto eius Apostolis iis, quae ipsos habuisse scriptura sacra testatur, nequaquam ius ipsis utendi competierit, nec illa vendendi seu donandi ius habuerint, aut ex ipsis alia acquirendi, quae tamen ipsos de praemissis fecisse scriptura sacra testatur, seu ipsos potuisse facere supponit expresse, quum talis assertio ipsorum usum et gesta evidenter includat, in praemissis non iusta, quod utique de usu, gestis seu factis Redemptoris nostri Dei Filii sentire nefas est, sacrae scripturae contrarium et doctrinae catholicae inimicum, assertionem ipsam pertinacem de fratrum nostrorum consilio deinceps erroneam fore censendam merito ac haereticam declaramus"* (João XXII, *apud* Mattke, 2023, [s.p.]).

Figura 270 – Governo pontificial durante o Grande Cisma do Ocidente com os três eixos (Roma, Avignon e Pisa).



Fonte: Elaboração nossa.

Fátima Regina Fernandes sintetiza o Cisma do Ocidente como o resultado da "política francesa de afirmação continental frente aos outros reinos e à Cúria Pontifícia de Roma, fomentando a alternativa de Avinhão" (Fernandes, 2007, p. 137). A transferência forçada do papa Clemente V, pelo imperador Filipe IV, para Avignon foi o esboço da fragmentação do governo da Igreja em três eixos. Até o fim do governo de Gregório XI (1370-1378), a Corte Papal estava sediada em Roma, mas, a partir de Urbano IV (1378-1389), a situação se altera com a eleição de Clemente VII (1378-1394). Após conflitos com Urbano IV, os cardeais italianos alegaram fraude na eleição e o depuseram, realizando outro conclave que elegeu Clemente VII como novo pontífice e transferiu a sede papal novamente para Avignon. O resultado foi a existência de dois papas em simultâneo governando a Igreja, gerando o caos diplomático com a divisão das famílias europeias entre os Estados apoiadores de cada lado da disputa. Em 1409, a situação se agrava com a reunião conciliar em Pisa, resultando na eleição de mais um papa, aumentando a fragmentação do governo da Igreja em três cabeças. O desfecho, exibido no esquema acima, foi a existência de quatro papas em Roma, enquanto em Avignon e em Pisa foram eleitos dois Santos Padres em cada região, dos quais lhes foram atribuídos o título de "Antipapas". Após o longo período de instabilidade do poder papal, o Concílio de Constança (1414-1418), foi essencial para solucionar a situação, pois João XXIII e Bento XIII foram depostos e Gregório XII abdicou da tiara papal. Em seus lugares, Martinho V (1417-1431)

assumiu o governo da Santa Sé em Roma e encerrou o ciclo do Cisma do Ocidente. Vitor Teixeira reforça que o Grande Cisma contribuiu para a implantação da Ordem dos Frades Menores Observantes em Portugal, pois aproveitaram o

> enfraquecimento de um poder pontifício forte e centralizado para medrar entre os afrontamentos papais e políticos que se multiplicaram neste período não deixando também de perseguir alianças e apoios entre ordens e movimentos religiosos. Não se pode esquecer que, ainda em 1378, quando eclode início do Cisma do Ocidente, apesar de todos os problemas internos, os Franciscanos eram ainda a maior ordem religiosa da Cristandade ocidental, logo, um aliado religioso disputado pelo número, influência e, sobretudo, ampla popularidade (Teixeira, 2004, p. 99).

Na tentativa de pôr fim ao Cisma do Ocidente, em 1409, foi feito o Concílio de Pisa para eleger um novo pontífice e encerrar essa fragmentação política através da sua neutralidade em relação aos dois lados do embate. Alexandre V (1409-1410) era natural de uma família de mendigos cretense de Cândia, que na época era parte da República de Veneza, e foi "acolhido por um frade menor que lhe ensinou latim, ele próprio ingressou na ordem franciscana em 1357, que o enviou para estudar teologia no Ocidente. Da Itália mudou-se para a Inglaterra e foi em Oxford que se formou" (Levillains, 1994, p. 69, tradução nossa)[120]. Teve um breve governo marcado por tentativas de reestabelecer a unidade pontificial da Igreja e o sistema eleitoral canônico, mas durou apenas 10 meses, pois veio a falecer repentinamente no ano seguinte a sua coroação. Investiu em ações de benefício às Ordens religiosas, como a dos Frades Menores, e "Como bom franciscano, desenvolveu o dogma da Imaculada Conceição de Maria" (Levillains, 1994, p. 69)[121]. Apesar de a linhagem pisana não ser reconhecida por Roma e Alexandre V ser tratado como antipapa, muitos o interpretaram de maneira diversa, afinal,

> há quem a julgue apenas ilícita, dadas as dúvidas que pairavam no ambiente do Cisma e a boa vontade de muitos, que desejavam a necessária e urgente pacificação ela Igreja. A maioria considera-o não-papa. O certo é que seu nome consta das listas pontifícias, seu retrato figura entre os medalhões da basílica de S. Paulo (Roma), e mais tarde um sucessor de seu nome intitulou-se Alexandre VI (Corrêa, 1952, p. 417).

---

[120]"*Recueilli par un frère mineur qui lui aprrit le latin, i lenta lui-même en 1357 dans l'ordre franciscain, lequel l'envoya faire ses érudes de théologie en Occidente"* (Levillains, 1994, p. 69).

[121]"*En bon franciscains, il y développait le dogme de l'Imaculée Conception de Maria"* (Levillains, 1994, p. 69).

A validação de Alexandre V como essa figura que desejava apaziguar uma Igreja fragmentada justifica a representação recorrente de Alexandre V nos Conventos Franciscanos do Nordeste. Sua presença é a confirmação do apoio dos Frades Menores do Nordeste e a oposição desse título negativo de “antipapa”.

Figura 271 – Pormenor do painel do papa Alexandre V. Teto do corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

O próximo conjunto de papas esteve ligado às polêmicas governanças da Igreja, por lidarem com o nascimento do protestantismo e a necessidade de se reorganizar toda a estrutura teológica, eclesiástica e jurídica católica.

Após o falecimento do papa Paulo II (1464-1471), Sisto IV (1472-1484) foi eleito pelo conclave e se tornou o segundo papa de origem franciscana, cujo governo foi marcado pelo nepotismo das atribuições de funções eclesiásticas aos seus parentes próximos (cf. Corrêa, 1952, p. 433) e do frustrado favorecimento à

> reforma dos conventuais (a *Statuta Sixtina* nunca foi aplicada) e da Cúria Romana. Mostrou grande veneração pela Virgem, concedendo sem dúvida indulgências, favores e privilégios com demasiada generosidade. Perseguiu seitas heterodoxas e heréticas, autorizou o rei de Espanha (1478) [Fernando II de Aragão] a criar a Inquisição contra os marranos e apóstatas e a nomear inquisidores, intervindo

> então em diversas ocasiões para limitar os seus abusos (Levillains, 1994, p. 93, tradução nossa) [122].

Tamanha devoção à Virgem é sentida no teto abaixo do coro do Convento do Recife, onde é colocado junto dos papas Nicolau IV, Alexandre V e Sisto V para exaltar a Imaculada Conceição.

Figura 272 – Painel do papa Sisto IV. Teto abaixo do coro do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

O terceiro papa de origem franciscana, Júlio II (1503-1513), não chegou a ser encontrado nos tetos presentes nos Conventos Franciscanos do Nordeste. Seu crescimento na Ordem dos Frades Menores foi marcado pelo nepotismo de Sisto IV, seu tio, cuja relação favorecia a sua eleição para cargos administrativos. Após o breve governo de cerca de um mês do papa Pio III (1503), Júlio II utilizou sua influência para ser eleito o novo pontífice e, assim como seu tio, esteve no centro de conflitos políticos, com destaque a sua aversão à família hispano-italiana dos Bórgia. A política de mecenato também marcou seu pontificado, aproximando-o de diversos artistas como Michelangelo, Rafael Sanzio e Bramante, investindo em seus projetos, como a construção da nova Basílica de São Pedro e a pintura do teto da Capela Sistina (cf.

[122] "*réformer les conventuels (les Statuta Sixtina ne furent jamais appliqués) et la Curie romaine. Il fit preuve d'une grande vénération pour la Vierge, accorda sans doute trop généreusement des indulgences, des faveurs et des privilèges. Il persécuta les sectes hétérodoxes el hérétiques, autorisa ler oi d'Espagne (1478) è créer l'Inquisition contre les marranes el les apostats el è nommer les inquisiteurs, intervenant ensuite à plusieurs reprises pour en limiter les abus"* (Levillains, 1994, p. 93).

Corrêa, 1952, p. 441). O papa Júlio II também foi responsável por convocar o Quinto Concílio de Latrão (1512-1517), mas faleceu antes de se realizar o encontro que ficou sob a responsabilidade do seu sucessor, o papa Leão X (1513-1521). Em 1517, o pontífice determinou a separação dos dois ramos franciscanos, Observantes e Conventuais, através da Bula *Ite vos exarada*, na tentativa de encerrar o cisma que havia gerado tantos conflitos e desentendimentos dentro da Ordem dos Frades Menores, prejudicando a consolidação da espiritualidade franciscana. Segundo Adriana Salvaterra Pasquini, as tentativas de organizar institucionalmente a Ordem dos Frades Menores "não foram suficientes para conter outros desdobramentos. A chamada 'Reforma Capuchinha' (início do século XVI), ocorrida a partir de embates no interior da Observância, culminou na estruturação da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos (OFMcap)" (Pasquini, 2017, p. 60). Entendendo que a Província de Santo Antônio do Brasil deriva da Província Observante portuguesa, colocar Leão X entre os pontífices eleitos para serem pintados no forro pessoense seria validar seu contributo para a existência político-jurídica dos Frades Menores que habitaram o Brasil. Esse comportamento pode ser visto na representação do papa Sisto V (1585-1590), o penúltimo pontífice desta lista de origem franciscana foi responsável pela aprovação do trabalho missionário oficial de frei Melchior de Santa Catarina com a fundação da Custódia de Santo Antônio do Brasil. Como indica frei Jaboatão, com "este Alvará do Rey Catholico [Filipe II], e Patente do Reverendissimo Padre Gera [frei Francisco Gonzaga], recorreo este Prelado, e também o piedoso Jorge de Albuquerque à Sé Apostolica solicitando do Santissimo Padre Sixto V a confirmação de ambos" (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 125) e frei Venâncio Willeke complementa que Sisto V "concedeu faculdades incomuns para a cura d'almas e a catequese dos silvícolas" (Willeke, 1977, p. 41).

A referida Custódia franciscana brasileira se manteve dependente da Província portuguesa durante oito papados até que, em 1647, o papa Inocêncio X (1644-1655) permitiu que a Custódia alcançasse sua autonomia jurídico-administrativa. Em 1657, foi a vez do papa seguinte, Alexandre VII (1655-1667), dar seu contributo para a independência da Custódia, elevando-a oficialmente a categoria de Província de Santo Antônio do Brasil: "Separada da Provincia de Santo Antonio de Portugal a Custodia do Brasil, e confirmda em Provincia por Breve do Santissimo Padre

Alexandre VII, de 24 de Agosto de 1657, e terceiro do seu Pontificado" (Jaboatão, 1858, vol. I, p. 245). Em 1675, o papa Clemente X (1669-1676) determinou a independência da Custódia da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro, tornando-a uma nova Província no atual Sudeste brasileiro.

A representação de Sisto V nos Conventos Franciscanos do Nordeste demonstra a incontestável importância do pontífice para a construção apologética dos Santos Padres enquanto construtores do legado franciscano no mundo e, principalmente, no Brasil. Sisto V está presente em três tetos: abaixo dos coros dos Conventos de João Pessoa e do Recife e do corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda.

Figura 273 – Pormenor do painel do papa Sisto V. Teto do corredor de acesso à sacristia do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

O exemplo acima ainda apresenta a peculiaridade de o retrato de Sisto V ser muito similar aos demais encontrados na Europa, revelando a circulação de gravuras e outras fontes visuais com a figura dos pontífices. Um exemplo é a gravura de Sisto V feita por Pietro Facchetti, em 1585, cujas feições evidenciam sua barba grisalha, o zigomático marcado e o nariz protuberante.

Figura 274 – Retrato do Papa Sisto V. Pietro Facchetti, 1585.

Fonte: Meisterdrucke. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Pietro-Facchetti/1157354/Retrato-do-Papa-Sisto-V,-1585..html. Acesso em: 03 mai 2024.

O marco de encerramento desta lista de pontífices a ser registrado aqui é o papa Clemente XIV (1769-1774), pois é o mais recente dentre os papas registrados nos tetos e seu governo, que ocorreu pouco após a extinção das Ordens religiosas nos territórios lusos, além de ser o último papa franciscano da Idade Moderna – o próximo seria Pio IX, entre 1846 a 1878, já no Período Contemporâneo. Foi eleito num período afetado pela crise da Ordem Jesuíta, influenciada pela perspectiva Iluminista, que foi expulsa de Portugal, Espanha e França, além de seus domínios no além-mar, durante o governo de seus predecessores (Bento XIV e Clemente XIII). Clemente XIV aparece em apenas dois tetos: abaixo do coro do Convento de João Pessoa e portaria do Convento de Salvador.

Figura 275– Pormenor com a figura do papa Clemente XIV. Teto da portaria do Convento de Salvador.

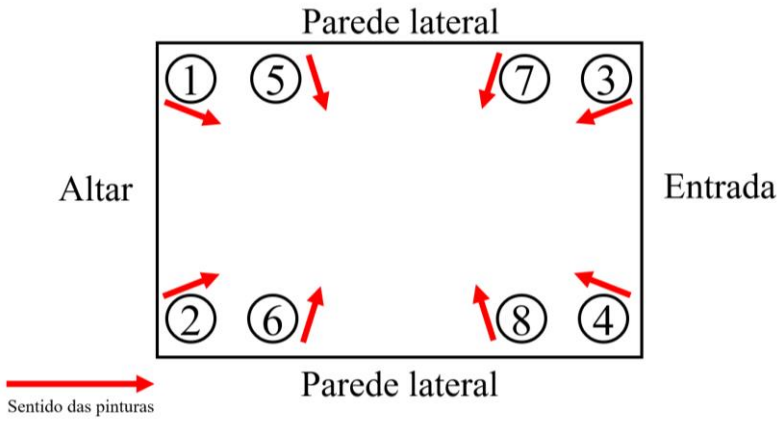
Fonte: Fotografia nossa.

No teto soteropolitano, o pontífice faz parte da composição do tema do "*Orbis Seraphicus*" representado pela figura de São Francisco com as alegorias aos quatro continentes junto com outros três papas (Nicolau IV, Alexandre V e Sisto IV). Essa escolha reflete o papel desses Santos Padres para a construção dessa conquista espiritual franciscana pelo mundo e demonstra a complexidade e erudição no pensamento dos encomendantes. É seguro afirmar como esses personagens são agregados ao programa iconográfico para exaltar a íntima relação dos Frades Menores com a Santa Sé. Retornando ao medalhão com a cena hagiográfica de São Francisco sendo acolhido por Gregório IX, fica evidente como a obediência e demonstração de humildade franciscana foi e sempre será bem vista pelos papas. Também devemos ressaltar o importante papel de selecionar pontífices da própria Ordem, pois esse esforço de enaltecimento é em prol do mais alto prestígio obtido por seus irmãos de hábito ao se tornarem a figura de poder espiritual absoluto da Igreja.

9.1.2 Os Ministros Gerais da Ordem

No teto da portaria do Convento de Salvador, não apenas encontramos a representação de pontífices registrados na composição da quadratura (Nicolau IV, Alexandre V, Sisto IV e Clemente XIV), como também quatro figuras eclesiásticas que assumiram a função de Ministros Gerais da Ordem de São Francisco, cujo o nome foi registrado em medalhões próximos.

Tabela 32 – Distribuição dos papas e ministros gerais no teto da portaria do Convento de Salvador.

Portaria do Convento de São Francisco de Salvador			
			
Papas		**Ministros Gerais**	
01	Papa Clemente XIV	05	Ministro Geral José Ximenes Samaniego
02	Papa Nicolau IV	06	São Boaventura
03	Papa Alexandre V	07	Elias de Border
04	Papa Sixto IV	08	Bertrand de Turre

Fonte: Elaboração nossa.

Pelo estado da pintura da referida portaria soteropolitana, algumas inscrições nos medalhões junto aos ministros e pontífices, com os seus respectivos nomes, estão em difíceis condições de leitura[123]. Os únicos ministros que podemos assegurar a identificação são as de São Boaventura e de Bertrand de Turre, enquanto os papas seriam os de Nicolau IV e de Clemente XIV.

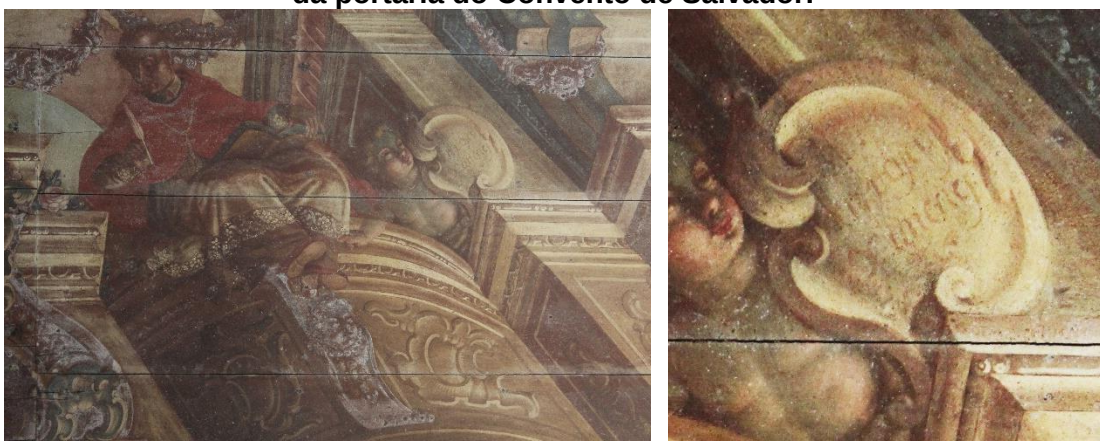
[123] O motivo é que o lado próximo à porta de entrada da portaria permite a entrada de iluminação forte o suficiente para degradar a pintura.

Figura 276 - Pormenor com a figura do ministro geral São Boaventura. Teto da portaria do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Os outros dois ministros provavelmente seriam frei Elias de Cortona e José Ximenes Samaniego, enquanto os pontífices seriam Alexandre V e Sisto IV. No medalhão de frei Elias de Cortona está escrito “V. Elias de Burder”, indicando o seu nome de batismo: Elias Bonusbaro. No caso de José Ximenes Samaniego, a única palavra realmente discernível é “Ximenes”, sendo a primeira muito desgastada.

Figura 277 - Pormenor com a figura do ministro geral José Ximenes Samaniego. Teto da portaria do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

A função de ministro geral é atribuída a um frade eleito pelos próprios membros da Ordem em Capítulos Gerais e tem como responsabilidade gerir todos os ramos franciscanos pelo mundo, determinando, elegendo, regulamentando e organizando todos os assuntos da Ordem. O primeiro a administrar toda a Ordem foi São Francisco, mas, após sua morte, foi frei Elias de Cortona (c.1178-1253) quem o substituiu. Elias Bonusbaro nasceu numa família de fabricantes de colchão de Assis e, na fase adulta, assumiu o cargo de notário em Bolonha. São Francisco, na época Giovanni di Bernardone, vivia na pobreza extrema em busca pela aproximação com Cristo e isso se tornou o exemplo de vida para a população de Assis e suas redondezas, tendo tocado o espírito de nobres e plebeus como Clara d'Offreducci (Santa Clara), frei João Parenti, frei Leão, frei Edígio, frei Masseu e frei Elias. Seguindo as orientações do Seráfico Patriarca, frei Elias saiu em missões desde a Toscana até o Oriente, tornando-se o primeiro Provincial da Síria. Acompanhou a fase final da vida de São Francisco, sendo um dos que recebeu as bênçãos do convalescido frei Francisco:

> Eu te abençoo, meu filho, em tudo e por tudo. E, como por tuas mãos multiplicou o Altíssimo os meus irmãos e filhos, assim em ti os abençoo a todos. No céu e na terra te abençoe Deus, Rei de todo o Universo. Abençoo-te quanto posso e mais do que posso e, o que eu não puder, por mim o faça Quem tudo pode. Lembre-se Deus das tuas aflições e trabalhos e tenha reservada a tua herança no dia da retribuição dos justos. Possas obter sempre os favores que desejares e justamente pedires (Celano, 1229, p. 95)

O frade assumiu a função de ministro geral após o falecimento do Patriarca e procurou expandir ao máximo os princípios franciscanos, investindo na transmissão da Palavra pelo mundo, como orientou São Francisco: "Ide, caríssimos, dois a dois, por todo o mundo e anunciai aos homens a paz e a penitência para a remissão dos pecados" (Celano, 1229, p. 32). Teve o apoio do papa Gregório IX e investiu na construção de novos edifícios conventuais e na formação de novos religiosos em centros de estudo. Após se aliar a causa do excomungado sacro imperador Frederico II, frei Elias foi deposto de sua função pelo Capítulo Geral de 1239 e expulso da Ordem no ano seguinte, mas seguiu seu trabalho dedicado a memória de seu Seráfico Patriarca e foi reinserido no fim de sua vida.

Outros seis Ministros Gerais foram eleitos até que, em 1257, São Boaventura assumiu o cargo, renunciando à função de educador na Universidade de Paris, local onde atuou desde 1253. Durante seu governo, procurou manter a unidade da Ordem,

ameaçada pelas tendências da corrente espiritual baseada na pobreza extrema, pois o Santo era favorável a participação dos franciscanos na estrutura da Igreja. Elaborou as Constituições do Capítulo Geral de Narbonne, em 1260, e passou a escrever uma nova biografia de São Francisco, a “Legenda Maior”, para anular as várias interpretações causadas por hagiografias anteriores. Seu sucessor foi o frei Girolamo Masci, que se tornou futuramente o papa Nicolau IV, também presente no teto da referida portaria, governando como Ministro Geral da Ordem de 1274 até 1279. O retrato de São Boaventura se repete em outros exemplares do conjunto de tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, mas a função de sua figura está ligada principalmente ao seu aspecto enquanto Santo e teólogo, como será abordado no capítulo seguinte.

Conhecido em português pelo nome Bertrand de Turre, Bertrand de la Tour (c.1265-1332) nasceu em Camboulit e entrou para a Ordem dos Frades Menores no convento de Figeac, cidade francesa no departamento de Lot. Passou grande parte de sua vida se opondo aos espirituais franciscanos, sendo apoiador do papa João XXII, assumindo funções de vigário geral e inquisidor, além de se opor ao Ministro Geral Michele da Cesena, que era defensor da causa da pobreza cristã. Quando o referido Ministro foi deposto, Bertrand de Turre assumiu o seu posto entre 1328 e 1329, mantendo-se em lutas pela gestão de uma Ordem Franciscana aberta às adaptações da Regra de São Francisco. Enquanto teólogo escolástico, tornou-se conhecido pelo epíteto Doutor Famoso (*Doctor Famosus*).

O próximo ministro geral a ser representado na pintura do forro soteropolitano foi o papa Sisto IV. Antes de seu pontificado, o então frei Francesco della Rovere foi eleito como o trigésimo sétimo ministro e governou a Ordem entre 1464 e 1469. Este seria o último presente nos tetos dos conventos aqui estudados antes da divisão da Ordem dos Frades Menores entre os Conventuais e os Observantes. Após a separação, ainda encontramos mais um ministro, da linhagem Observante, frei José Ximenes Samaniengo, que geriu o ramo entre 1676 e 1682. A escassez de estudos historiográficos sobre os referidos ministros revela quantas lacunas a história dos franciscanos ainda tem por preencher e a necessidade investigativa de organização de um estudo voltado para esse legado pelo ponto de vista administrativo. O dado

mais relevante que temos sobre José Ximenes Samaniengo se encontra nos Estatutos da Província brasileira, intitulada:

> Estatutos da Provincia de Santo Antonio do Brasil confirmados, auctoritate apostolica, em virtude do motu proprio do Senhor Papa Innocencio X concedido ao Reverendissimo Padre Ministro Geral, Frey Joseph Ximenes Samaniego e mais Breves aceytos nesta Provincia para guarda, estabelidade, e firmeza, destes estatutos, Tirados de Varios Estatutos da Ordem, acrescentando nelles o mais util, e necessario a esta nossa Provincia; feytos e ordenados, neste Capitulo, que se celebrou nesta Casa de Nossa Senhora das Neves da Cidade de Marim no anno de 1681 (Estatutos, 1683, [s.p.])

O Ministro foi responsável pela aprovação de um dos principais documentos referentes a estruturação da Ordem dos Frades Menores no Brasil, como a função de cada membro da Província, a formação de novos noviços, como proceder nas cerimônias da Ordem, as práticas da vida comum, a organização dos espaços edificados e como os gestores devem lidar em casos de infrações nas condutas dos frades:

> CAPITULO LXIV. Da correiçaõ dos delinquentes. Como a ley ordena o homẽ a bẽ viver, & ele naturalmẽte apeteça sempre o mal, larguesa, & liberdade em tudo, importa haver castigo, para que quando o amor da razaõ, & da justiça lhe naõ concerte a vida, o temor da pena, lhe reprima a açaõ desordenada, assi o declara o senhor Papa Bonifacio VIII. no seguinte breve que passou em favor das Religioẽs (Estatutos, 1683, p. 145-146).

A versão de 1709, atualiza os preceitos e determinações do original de 1683, mas suprime a participação de José Ximenes Samaniengo, provavelmente em função de ser uma republicação redigida pelo frei Gonçalo de Santa Isabel. Em 1709, o Ministro em vigor era Ildefonso Biesma (1702-1716).

9.1.3 Os filósofos e teólogos franciscanos

O nosso ponto de partida para o desenvolvimento desta tese foi o teto da “Sala do Capítulo” do Convento de Olinda, onde encontramos escrito, na trave que divide a terceira e a quarta linha, o mote que conduz toda a sua composição temática: DCCL. J. SCHOLÆ FAMILIÆ FRANCISCAN. Uma família franciscana pautada na Escolástica, foi o caminho adotado pela filosofia e teologia franciscana no Nordeste e isso se reflete nos sete frades representados no referido teto.

Figura 278 – Pormenor com inscrições da Escola Franciscana. Teto da "Sala dos Filósofos" do Convento de Olinda

Fonte: Fotografias nossas.

As representações de teólogos e filósofos franciscanos exemplificam as marcas da influência da Segunda Escolástica, também conhecida como Escolástica Tardia, na educação dos Frades Menores no contexto luso-brasileiro durante o Período Colonial. Ocorrido a partir do século XVI, essa ramificação metodológica escolástica alcançou os espaços de ensino italianos e ibéricos, se propagando pelas respectivas colônias no além-mar. Atendiam às demandas político-religiosas do Padroado Régio, que dependia da influência e trabalho das Ordens religiosas, como Franciscanos, Dominicanos e Jesuítas, para mediação com as populações autóctones e isso significava o devido preparo dos religiosos para a vida catequética e as elites civis para a gestão dos domínios luso-espanhóis. No contexto franciscano, houve investimento do preparo de seus frades para a vida prática, espiritual e racional, o que significava a necessidade de encontrar a sua devida estruturação educacional. Os Estatutos Provinciais (de 1683 e 1709) são o primeiro, e basilar, ponto de partida para o entendimento desse processo, pois destacam o papel da Escolástica na estruturação das práticas e métodos de ensino no contexto. Segundo Carla Mary Oliveira, os Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil replicam os modelos adotados nos *Statuta Generalia* de 1651, sendo criados quatro espaços de formação desde a Paraíba até o Recôncavo Bahiano para ministrarem as Artes Liberais. O primeiro curso foi definido no Capítulo Provincial de Lisboa, em 1607, e foi criado no

Convento de Olinda. Cinquenta anos depois, foi deliberada a criação de classes de Filosofia e Teologia em três conventos:

> 10. Ordenou-se que houvesse sempre continuo estudo de Filosofia, e Theologia de forma que acabado um curso de Filosofia se de principio a outro podendo variar conforme a possibilidade e sucesso dos tempos, serem sempre em um dos 3 Conventos a saber: Bahia, Rio de Janeiro e Villa de Pernambuco [= Olinda] (Atas *apud* Oliveira, 2024, p. 15).

O resultado é o estabelecimento de padrões medievais de instrução para os noviços que foram reproduzidos no contexto da América portuguesa, destacando

> a ênfase dada aos textos de Duns Scotus e à maneira de condução das aulas e da matéria a ser ministrada pelos lentes. A base dessa estrutura eram as classes de Gramática Latina, estabelecidas em todos os conventos, responsáveis pelo letramento dos noviços no Latim e, em alguns casos, ao atendimento à comunidade do entorno da casa franciscana, primordialmente como curso preparatório aos postulantes (Oliveira, 2024, p. 13).

Nos forros dos Conventos Franciscanos do Nordeste encontramos dez figuras relacionadas a teologia e a filosofia escolástica que eram membros da Seráfica Ordem e deram relevantes contributos para pensar o Cristianismo, a Mariologia e o Franciscanismo. Essas figuras estiveram intimamente atreladas ao processo de formação dos noviços e impactaram, como exemplificado por João Duns Escoto, a mentalidade dos frades da Província de Santo Antônio do Brasil. Como atesta frei Marcos de Almeida:

> Não podemos negligenciar a circulação das ideias dos filósofos e teólogos, porque estão na base do pensamento da Igreja e da sociedade. Tomás de Aquino e Duns Scotus são os pilares da escolástica moderna. No que diz respeito ao pensamento franciscano, desde os primeiros estudiosos da Ordem, ele introduz uma novidade: a luta entre a fé e a razão, objeto de reflexão que se desenvolve em torno da relação Deus - Homem - Natureza (Almeida, 2012, p. 185, tradução nossa) [124].

O letramento no contexto franciscano tem uma gênese contraditória, pois São Francisco de Assis não era adepto dos estudos entre os membros de sua Ordem em

[124]"*On ne peut négliger la circulation des idées des philosophes et théologiens, car ils sont à la base de la pensée de l'Eglise et de la société. Thomas d'Aquin et Duns Scot sont les piliers de la scholastique moderne. En ce qui concerne la pensée franciscaine, depuis les premiers savants dans l'ordre, elle introduit une nouveauté : le combat entre la foi et la raison, objet de réflexion qui se développe autour du rapport Dieu – Homme – Nature »* (Almeida, 2012, p. 185).

virtude de conceber o “saber, o poder e o ter como fontes de desigualdade” (Iglesias, 2010, p. 94). O Santo Patriarca tinha consciência de que seus membros provinham de famílias abastadas, cujas trajetórias foram marcadas pela formação letrada e cultural, mas foi Santo Antônio o primeiro a receber autorização para ensinar teologia aos frades menores, através de sua carta: “A frei Antônio, meu bispo, frei Francisco [deseja] saúde. Agrada-me que ensines a sagrada teologia aos frades, contanto que, nesse estudo, não extingas o espírito de oração e devoção, como está contido na regra” (Francisco, *apud* Iglesias, 2010, p. 94). Tal cena está presente na composição iconográfica nos tetos aqui estudados como parte do programa hagiográfico franciscano na nave da igreja do Convento de Igarassu e da capela-mor do Convento de João Pessoa.

Figuras 279 e 280 – Episódio hagiográfico da Carta de São Francisco a Santo Antônio. Tetos da nave da igreja do Convento de Igarassu e da capela-mor do Convento de João Pessoa.

Fonte: Fotografias nossas.

Sob pressão do cardeal Ugolino, bispo de Óstia, São Francisco admite uma maior abertura dos membros de sua Ordem para os estudos, sendo enviados às Universidades de Bolonha, Paris e Oxford. Em 1231, começam a se formar leitores capazes de educar seus irmãos de hábito nos conventos franciscanos. Com a Bula *Quo Elongati*, abandonou-se os princípios do Seráfico Patriarca e, no século XIII, os Frades Menores já possuíam estudos em gramática, lógica e filosofia, se equiparando às demais Ordens. Em referência a Lourenço Di Fonzo, em seu estudo sobre os “Frades Menores Conventuais: história e vida 1209-1995” (1997), Tania Iglesias põe, em nota de rodapé, que os Ministros Gerais da Ordem não tardaram em investir nos

estudos teológicos em cada Província. Frei Elias de Cortona (1232-1239) esteve entre os primeiros Ministros a promover tal expansão educacional e isso resultou que, nos Conventos de Paris (1239), de Oxford (1230-1247) e de Cambridge (1252), fundassem as primeiras cátedras universitárias e, em 1450, já havia mais de 16 estudos acadêmicos ou faculdades e diversos centros de estudos gerais por toda a Europa:

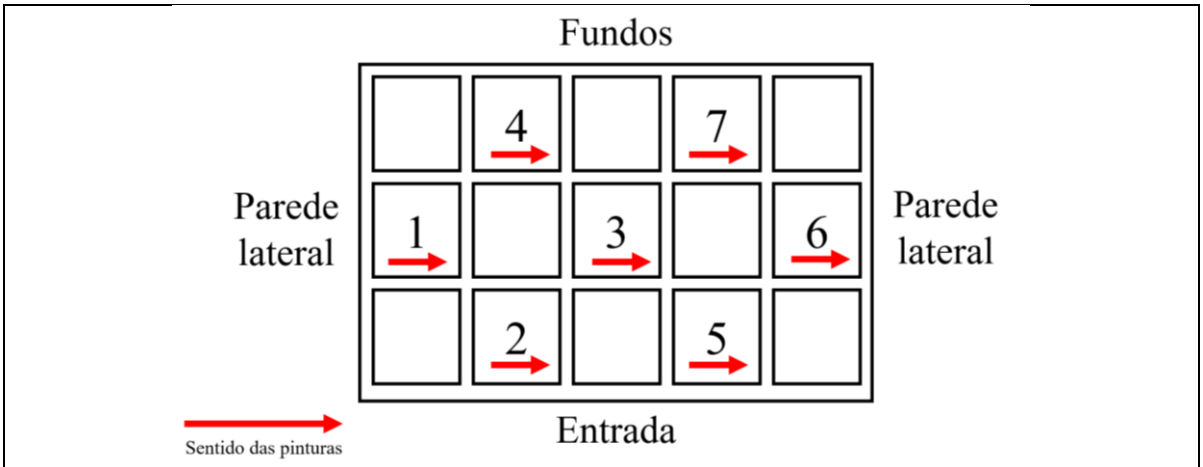
> Para uma enumeração mais precisa, em 1450, havia centros de estudos universitários ou faculdades teológicas conventuais nos Conventos das seguintes cidades: Gênova, Turim, Pavia, Pádua, Bolonha, Parma, Florença, Sena, Perugia, Roma, Nápoles, Paris, Angers, Tolouse, Montipellier, Lérida, Salamanca, Lisboa, Colônia, Frankfurt, Erfurt, Lipsia, Rostok, Greisfswald (1456), Lund (Suécia) Viena, Praga, Oxford, Cambridge. Além da regência dos próprios centros de estudos, enriquecidos por célebres bibliotecas, entre as maiores da época (Assis, Sena, Florença, Paris, Pádua etc.), os Conventuais, que criaram e mantiveram toda essa organização escolástica nos seus amplos claustros, contribuiu para a criação das faculdades ou dos colégios teológicos junto às Universidades públicas e aí ensinaram como 'lectores publici' (DI Fonzo, *apud* Iglesias, 2010, p. 95).

Esses centros de estudos foram fundamentados no método escolástico, formando mestres filósofos e teólogos, o que resultou numa ampla rede de faculdades universitárias nos Conventos dos Frades Menores e, consequentemente, na formulação de eixos teóricos escolásticos franciscanos. Sob a regência do mestre Roberto Grosseteste (1168-1253), bispo de Lincoln e célebre pelos seus estudos do mundo natural (matemática, astronomia, geometria, ótica), frades como Adam de Marsch (c.1200-1259), Tomás de York (c.1220-1260), Roger Bacon (1220-1292) e, posteriormente, João Duns Escoto (c.1266-1308) e Guilherme de Ockham (1285-1347), tornaram-se nomes de referência entre os franciscanos que estudaram na Universidade de Oxford e consolidaram o eixo inglês da filosofia e teologia da Ordem. No eixo francês, o mestre franciscano Alexandre de Hales (c.1175-1245) transferiu as atividades da Universidade de Paris para o convento da cidade, formando outro importante ramo escolástico com nomes como Jean de la Rochelle (1190-1245), Eudes de Rigaud (1200-1275), Guillaume de Méliton (?-1257) e São Boaventura (1221-1274). José Antônio Merino, ao escrever o seu "Manual da Teologia Franciscana" (2005), sintetiza a filosofia franciscana escolástica numa

> filosofia do homem, em oposição a filosofia das coisas e a filosofia das ideias, embora se sirva das coisas e das ideias como meio para alcançar a melhor clareza possível sobre o homem, sobre o mundo e sobre Deus. O pensamento franciscano supera o pensamento objetivista, modelado e forjado sobre a análise das coisas e dos objetos, e assim mesmo ultrapassa o pensamento subjetivista que se caracteriza pelo domínio da razão e do intelectualismo como se manifesta nas diversas formas de idealismo (Merino, *apud* Iglesias, 2010, p. 96).

À medida que os frades seráficos se destacavam como mestres, textos eram escritos e debates eram criados, interpretações e posicionamentos surgiam, culminando no florescimento das Escolas Franciscanas Boaventurina (eixo francês) e Escotista (eixo inglês). Este é o ponto onde nos reconectamos com os tetos dos conventos franciscanos nordestinos, isso porque tanto na “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda quanto na biblioteca do Convento de Salvador, o foco é voltado para a formação filosófico-teológica dos frades menores que formavam a Província de Santo Antônio do Brasil. São dois forros planos preenchendo espaços com claras funções intelectuais, ou seja, os seus frequentadores estavam ali para estudar, meditar e aprender os princípios da Igreja, os valores da espiritualidade franciscana e ter o preparo para a vida sacerdotal e missionária. O primeiro exemplo possui quinze painéis quadrangulares que alternam entre representações de figuras antropomórficas (filósofos e teólogos) e zoovegetalistas (naturezas-mortas), enquanto o segundo a distribuição losangular-triangular apresenta onze figuras antropomórficas (sete anjos e oito filósofos e teólogos), sete zoovegetalistas (arranjos de flores) e um simbólico-alegórico (coração flamejante).

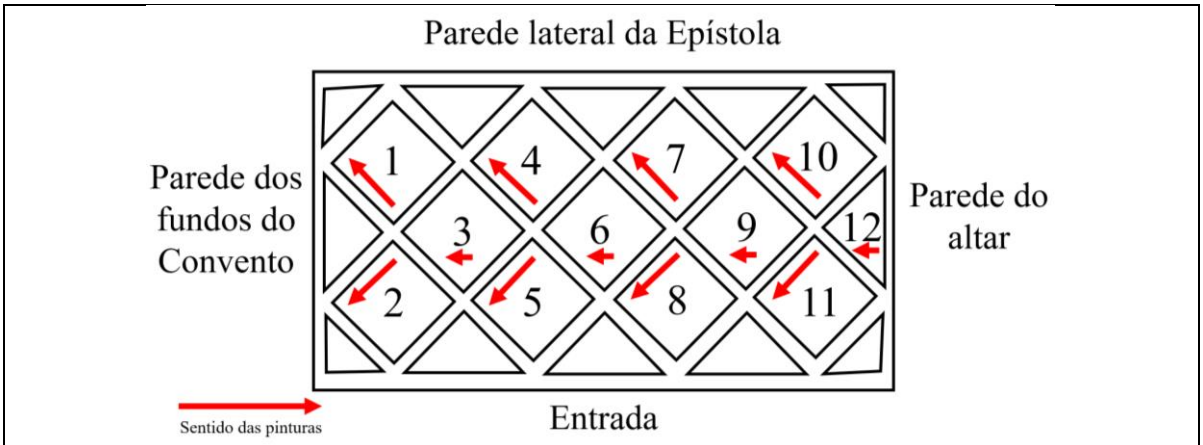
Tabela 33 – Disposição dos painéis dos teólogos e filósofos franciscanos no teto da “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda.



Frade	Epíteto	Original

01	São Boaventura	Seráfica	SCHOLA SERAPH D. BONAV
02	Alexandre de Hales	Irrefragável	SCHOLA IRREGRAGABILIS ALEX ALENS
03	João Duns Escoto	Sutil	SCHOLA SVBTILIS VEN. IOAN DVNS
04	Guilherme de Ockham	Nominal	SCHOLA NOMINALIS OCHAMI
05	Nicolau de Lira	Expositiva	NICOL LYR SCH EXPOSITIVA
06	Pedro Aureolo	?	PETR. AVR. ARCHIEP., ET CARD. SCH
07	Raimundo Lúlio	Iluminada	B. MART. RŶMUND. LVLL, DOCT. ILLVM.Jª.SCH

Tabela 34 - Disposição dos painéis dos teólogos e filósofos franciscanos no teto da biblioteca do Convento de Salvador.



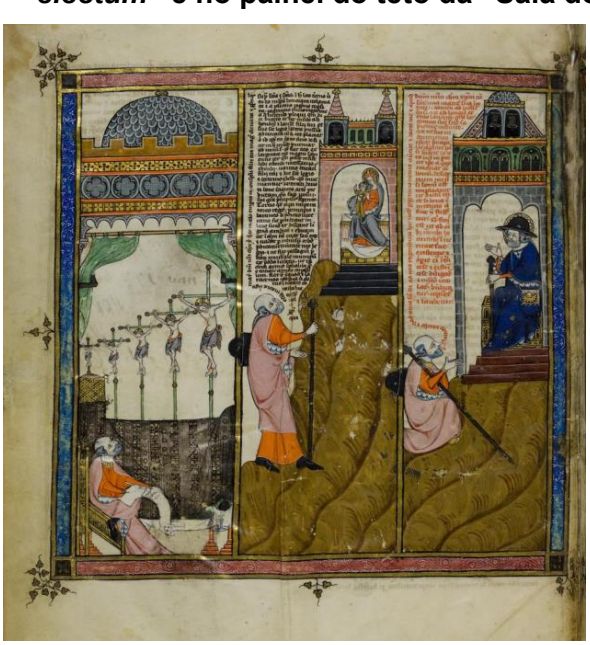
	Frade	Epíteto	Original
01	Álvaro Pais	Decretador	Alvarus Pelagius Decretorum Doctor
02	Pedro Aureolo	Elegante	Petrus Aureolus Doctor Elegans
03	Anjo		*Sapientia edificat sibi domum. Prov. 9.1.*
04	Guilherme de Ockham	Nominalista	Guilhelmus Okamus venerabilis Nominalium Princeps
05	Gerardus Odonis	-	Gerardus Odonis Indictus Zenonis Iarum Princeps
06	Anjo	-	*Construens Bibliotecam Congregavit ed Legionibus libros. 2. Mach. 20*
07	João Duns Escoto	Sutil	Ioannes Duns Scotus Doctor Subtilis
08	Alexandre de Hales	Irrefragável	Alexander Alensis Doctor Irrefragabilis
09	Anjo	-	*Dabitu[?] siber nescienti litteras, et diceturei lege. Iza 19.12*
10	Papa Alexandre V	Refulgente	Alexander V Doctor Refulgens
11	Papa Nicolau IV	Egrégio	Nicolaus IV Doctor Egregius
12	Coração flamejante	-	Incendium amoris

Fonte: Elaboração nossa.

Do ponto de vista iconográfico, o primeiro aspecto que chama a atenção na composição é o modo como as figuras teológico-filosóficas se apresentam. Mesmo que não houvesse os seus respectivos nomes nas margens das pinturas, ainda

seríamos capazes de reconhecer que são frades menores pelas vestes castanhas acinzentadas, como também estão relacionados ao teor erudito e letrado da Ordem, pois todos se apresentam com atributos de seu trabalho intelectual. Sua ambientação é o *scriptorium*, a sala de estudos, representada pelas prateleiras repletas de livros, mesas com manuscritos, tinteiros e penas, e sua corporalidade é colocada comumente como o frade copista. Apesar de haver exemplos onde os religiosos foram colocados em pé, em corpo inteiro ou apenas o seu busto, o que domina é o posicionamento das figuras sentadas em frente a livros e pergaminhos realizando seu laborioso exercício meditativo. Tal representação descende da popular tradição figurativa cristã dos monges copistas em iluminuras de livros exaltando os méritos desse grupo social e o valor de seu ofício num mundo sem a imprensa. Seus trabalhos permitiram a circulação das Sagradas Escrituras e foi o caminho para o retorno às obras da Antiguidade, contribuindo para a difusão das reflexões necessárias ao modo como se produzia conhecimento no Período Medieval. Um exemplo dessa tipologia de representação está no "*Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*" (1321), cuja obra, sem autoria determinada e hoje preservada no Baden State Library (Karlsruhe, Alemanha), possui doze miniaturas narrando a vida de Raimundo Lúlio. Logo no primeiro fólio, o filósofo nos é apresentado quando ainda era um leigo cristão vivendo num território dominado pelos muçulmanos, sentado a escrever sua visão de Cristo na Cruz e, logo em seguida, outra visão de Nossa Senhora com o Menino Jesus. O mesmo documento coloca Raimundo Lúlio pregando, lecionando, debatendo e defendendo a Fé cristã, elementos que acrescentam visualidade a sua trajetória de formação que culmina naquilo que vemos no teto da "Sala dos Filósofos" do Convento de Olinda: um frade idoso, redigindo suas reflexões enquanto recebe uma coroa de rosas do anjo.

Figuras 281 – Raimundo Lúlio em fólio do "*Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*" e no painel do teto da "Sala dos Filósofos" do Convento de Olinda.



Fonte: S.a. 1321, f. 1v. Fotografia nossa.

A exaltação ao labor intelectual dos franciscanos se completa quando prestamos atenção aos dizeres de quatro painéis presentes na biblioteca soteropolitana. Três anjos portam faixas nas mãos com trechos bíblicos referentes ao valor do conhecimento e da sabedoria, mantendo a coerência com o contexto do espaço onde estão inseridos.

Figura 282 – Pormenor da inscrição dos anjos. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O primeiro anjo anuncia "*Sapientia edificat sibi domum*" (Prov 9,1). O Livro dos Provérbios, atribuído ao profeta Salomão, dedica seus capítulos a questão da sabedoria como caminho a Deus. O nono provérbio nos convida a refletir sobre o

impacto da sabedoria naqueles que almejam o conhecimento e como o respeito, a prudência e o temor a Deus ajuda os sábios:

> A sabedoria já edificou a sua casa, já lavrou as suas sete colunas. Já abateu os seus animais e misturou o seu vinho, e já preparou a sua mesa. Já ordenou às suas criadas, e está convidando desde as alturas da cidade, dizendo: Quem é simples, volte-se para cá. Aos faltos de senso diz: Vinde, comei do meu pão, e bebei do vinho que tenho misturado. Deixai os insensatos e vivei; e andai pelo caminho do entendimento. O que repreende o escarnecedor, toma afronta para si; e o que censura o ímpio recebe a sua mancha. Não repreendas o escarnecedor, para que não te odeie; repreende o sábio, e ele te amará. Dá instrução ao sábio, e ele se fará mais sábio; ensina o justo e ele aumentará em entendimento. O temor do Senhor é o princípio da sabedoria, e o conhecimento do Santo a prudência. Porque por meu intermédio se multiplicam os teus dias, e anos de vida se te aumentarão. Se fores sábio, para ti serás sábio; e, se fores escarnecedor, só tu o suportarás (Prov., 9,1-12)

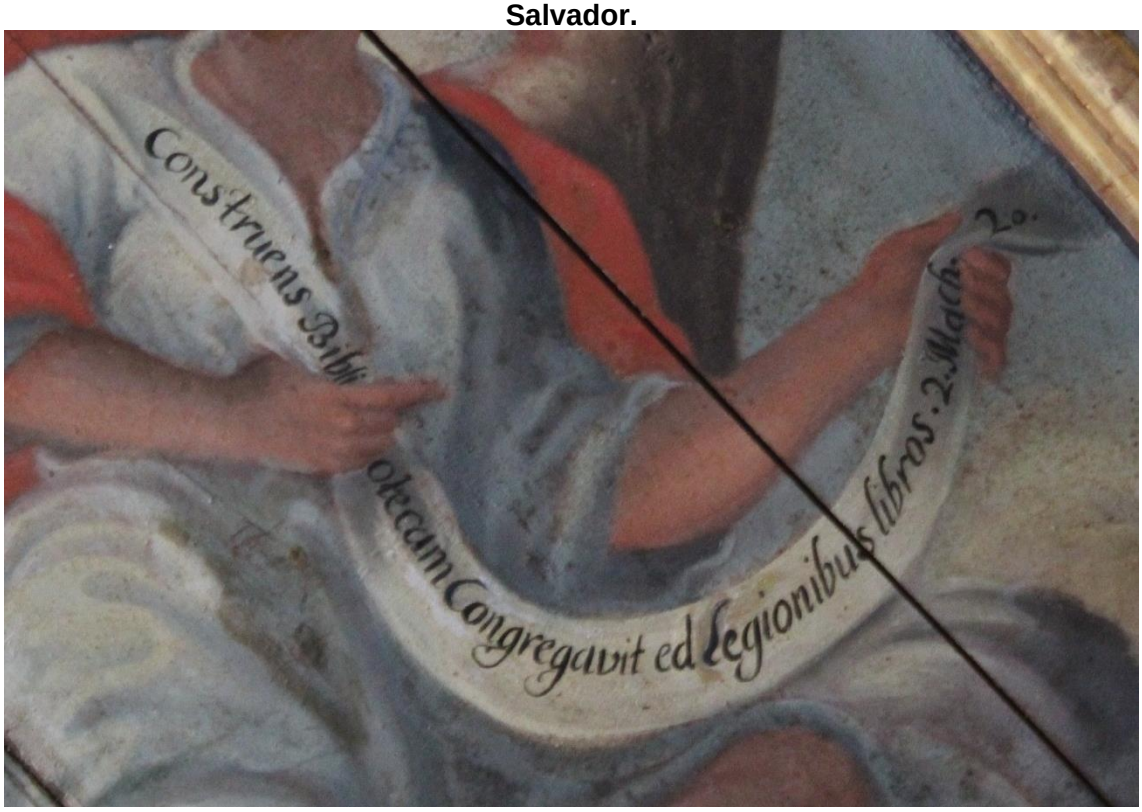
O primeiro versículo da citação acima é pontual, pois é através da sabedoria que os frades podem erguer sua casa e isso tem forte impacto dentro da biblioteca. Estar naquele recinto é o caminho que levaria os religiosos a se tornarem sábios, para isso era necessário entender os desígnios divinos e aprender a obedecê-los e isso passa pela leitura atenta e reflexiva sobre as Sagradas Escrituras e suas exegeses. Sendo o frade preparado intelectualmente na biblioteca, dali poderá ter os recursos para pregar e propagar a vontade de Deus em palavras e ações, edificando – simbólica e materialmente – a casa de Deus. Tamanha importância da biblioteca é confirmada pela frase do segundo anjo: "*Construens bibliotecam Congregavit ed legionibus libros*" (2 Mc 2,13). O trecho faz referência construção da biblioteca de Neemias no Segundo Livro dos Macabeus:

> Nos documentos históricos e nas Memórias de Neemias estão relatados os mesmos eventos, e ainda a fundação de uma biblioteca por Neemias, reunindo os livros de Crónicas dos Reis e dos Profetas, bem como os livros de David e as cartas dos reis persas a respeito das ofertas. Do mesmo modo, Judas reuniu os livros dispersos por causa da guerra que moveram contra nós, livros esses que ainda possuímos. Se precisarem de alguns deles, enviem-nos quem vo-los venha buscar (2 Mc 2,13-15).

A obra deuterocanônica trata da libertação dos judeus dos domínios sírios e, no segundo capítulo, trata da biblioteca erguida pelo governante de Jerusalém Neemias para reunir as memórias das conquistas do povo judeu. Da mesma forma os

franciscanos deveriam reunir as legiões de livros necessários ao preparo moral e espiritual dos franciscanos.

Figura 283 – Pormenor da inscrição dos anjos. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

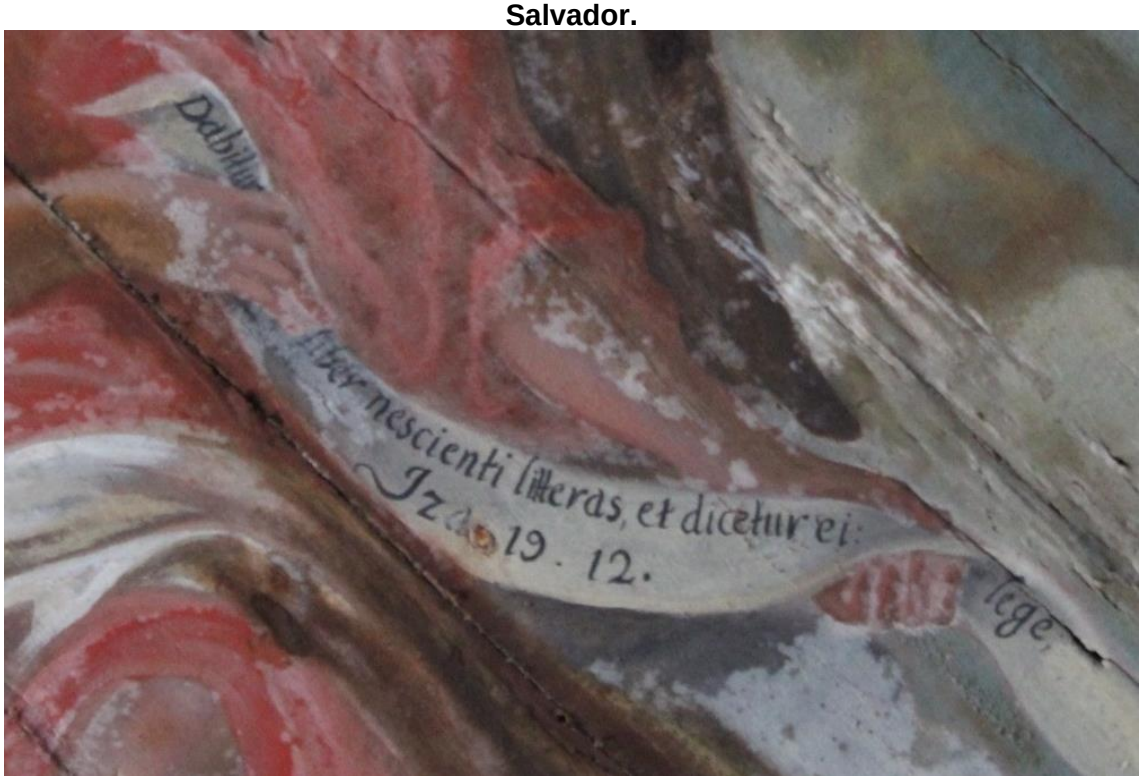
O último anjo, por sua vez, tem em suas mãos a mensagem: "*Dabitur liber nescienti litteras, et dicetur ei*" (Iz 29,12). O trecho foi extraído do Livro de Isaías, quando trata do cerco a cidade de Ariel e seu povo é julgado por se distanciar dos preceitos de Deus, tendo como resultado a metáfora entre os seus profetas e videntes com livros lacrados:

> Por isso toda a visão vos é como as palavras de um livro selado que se dá ao que sabe ler, dizendo: Lê isto, peço-te; e ele dirá: Não posso, porque está selado. Ou dá-se o livro ao que não sabe ler, dizendo: Lê isto, peço-te; e ele dirá: Não sei ler. Porque o Senhor disse: Pois que este povo se aproxima de mim, e com a sua boca, e com os seus lábios me honra, mas o seu coração se afasta para longe de mim e o seu temor para comigo consiste só em mandamentos de homens, em que foi instruído (Iz 29,11-13).

O recorte dado pelo elaborador da pintura remete para o ato de dar livros a quem não sabe ler para que aprendam, ou seja, trazer o conhecimento através do

letramento e do estudo, além de fazer referência ao trabalho missionário de oferecer a Palavra àqueles que viviam na ignorância.

Figura 284 – Pormenor da inscrição dos anjos. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

O último painel, em formato triangular acima do retábulo do recinto, apresenta a representação de um coração flamejante ao centro transpassado por uma flecha e sobrevoando um báculo, um crucifixo e um galero vermelho.

Figura 285 – Pormenor da inscrição do *Incendium amoris*. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Ao centro do coração estão marcados os dizeres "*Incendium amoris*" (O incêndio do amor), em referência ao título da obra de São Boaventura, "*De Triplici Via, alias Incendium Amoris*" (Das três vias, ou Incêndio de amor), redigido pelo Santo entre 1260 e 1262. Em 1974, o pesquisador Mário Martins analisou as obras de São Boaventura no contexto português e constatou a circulação da referida obra e como seu título foi reformulado:

> Segundo parece, o *Stimuhs Amoris*, de S. Boaventura, chegou a penetrar nas camadas cultas dos leigos do séc. XV, por andar em português. Como outros livros boaventurianos, também este correu mundo em manuscritos e edições antigas sob nomes diversos e, por vezes, desorientadores: *Incendium Amoris, Itinerarium mentis in se ipsam*, etc. Quer dizer: *Incêndio de Amor, Itinerário da mente para si mesma*. E já agora, apontamos outros títulos: *Fonte de Vida, Regime da Consciência, Opúsculo das três vias, Ternário da vida contemplativa* e até *Parvum Bonum*, num códice do séc. XIII, sendo este o título duma edição de Montserrat, ano de 1499, por iniciativa de Garcia de Cisneros (Martins, 1974, p. 250).

A obra foi doada por D. Fernando aos frades do Convento de Leiria e tinha como tema principal a reflexão sobre os três atos hierárquicos da vida espiritual: a purificação, a iluminação e a perfeição. Segundo o Santo franciscano, através dessa trinitária prática seria possível encontrar a ciência que sustenta o entendimento das

Sagradas Escrituras. Convidados os leitores a meditar, São Boaventura orienta: “quem quiser se purificar, dirija contra si o acúleo da consciência; quem precisar de se iluminar, recorra à luz da inteligência; e quem desejar tornar-se perfeito, aqueça-se ao calor da sabedoria” (Boaventura, *In:* De Boni, 1983, p. 235) [125]. Cada um dos três pontos é subdividido em mais sete degraus que conduzem a alma ao sopor da tranquilidade, ao esplendor da verdade e a doçura da caridade. As orientações do Santo e filósofo escolástico é um guia no sentido de preparar os frades para a vida espiritual cristã e franciscana. O que fica constatado nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, e em específico o de Olinda e o de Salvador, é o evidente estímulo à meditação, ao aprendizado e a salvaguarda da memória garantidos pelos membros da Ordem no contexto regional através de suas obras de arte. Esse interesse didático-mnemônico foi ressaltado na repetição das figuras dos teólogos e dos filósofos franciscanos nos forros já referidos, resta esclarecer quem são esses indivíduos.

O primeiro frade da Seráfica Ordem de São Francisco, autorizado pelo próprio Santo Patriarca, a seguir a vida acadêmica foi Santo Antônio (c.1195-1231), como já havia sido referido. Natural de Lisboa, com origem e datação incertas devido a carência de fontes mais seguras, o Santo teve uma atribulada trajetória até se tornar o frei Antônio dos Frades Menores, processo ascendente que o consolidou como *Doctor Evangelicus* (Doutor Evangélico) pela fama de excepcional orador e taumaturgo. A gênese de seu vínculo com a vida religiosa e intelectual está na Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho, cuja sua ordenação incluía a formação nas artes liberais do *Trivium* e Quadrivium. Enquanto agostiniano, fez seus estudos na Sé de Lisboa (Igreja de Santa Maria Maior) e no Mosteiro de São Vicente de Fora, também na mesma cidade, mas pediu transferência para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, dando continuidade aos seus estudos sem as distrações familiares de sua cidade natal. A transição para a Ordem dos Frades Menores ocorreu em virtude da presença de frades franciscanos em Coimbra que ambicionavam missionar no Marrocos dominado pelos muçulmanos. A visão dos corpos martirizados de membros da Seráfica Ordem animou o seu espírito com a ambição da vitória sobre os pagãos ou a vitória pelo martírio, mas sua ânsia de alcançar a palma do sacrifício a Deus foi

[125]“*Si igitur vis purgari, verte te ad* Boaventura, *In:* De boni, 1983, p. 235).

frustrada por uma doença que o impediu de prosseguir sua viagem. No retorno a Portugal, uma tempestade o fez seguir para a Península Itálica, permitindo participar do Capítulo da Ordem em Assis, ministrado por São Francisco, e reorientar seus esforços a vida de franciscano, transitando entre fases de vida de isolamento em eremitérios e a vida pastoral. Foi em 24 de setembro de 1222 que foi desvelada a até então desconhecida potência discursiva de Santo Antônio, quando foi obrigado a pregar em Forlí e revelou suas exímias capacidades oratórias. Quando entrou para a Ordem franciscana, frei Antônio evitava exibir os seus talentos adquiridos em sua formação letrada, mas, após a pregação em Forlí, passou a atuar como combatente das heresias pela Europa e tornou-se requisitado para discursar e mesmo promover milagres ainda em vida – aspectos melhor abordados nos capítulos seguintes. Como ressalta Rafael Santos

> Em 1223, em outro Capítulo Geral Francisco é informado dos novos acontecimentos e toma conhecimento dos sermões proferidos por Antônio. Dá-se, neste momento, a maior aproximação do Pobre de Assis com o pregador lusitano. O Frade Francisco exorta Antônio a pregar aos irmãos, porém sem que se esqueça da Regra. Francisco podia não privilegiar os doutros, mas certamente sabia reconhecer os que supriam com saber e inteligência a pureza de coração que mais apreciava, o sentimento exaltado pela fé. Sabia que Antônio reunia tanto a eloqüência dos doutos como a pureza dos humildes (Santos, 2006, p. 32).

Apresentado anteriormente, Santo Antônio recebeu a permissão de São Francisco para estudar e, apesar de não ter deixado teses ou tratados, ficou conhecido pela sua parenética como instrumento de argumentação e de convencimento dos hereges com Sermões eloquentes. Ao todo, setenta e sete Sermões foram preservados, evidenciando o conhecimento e a capacidade do Santo de articular valores cristãos através das Escrituras, das tradições e legado deixados pelos Padres da Igreja e pelos filósofos greco-romanos, como Aristóteles, Cícero e Plínio, o Velho. Santo Antônio de Lisboa e Pádua segue os caminhos de seu patriarca e, ao defender a Assunção, torna-se o pai da Escola Mariológica Franciscana ao fundar a teologia franciscana da Assunção.

O segundo Doutor franciscano escolástico, em ordem cronológica de nascimento, a ser encontrado nos conventos franciscanos do Nordeste foi Alexandre de Hales (c.1175-1245). Natural de uma família rural abastada de Hales, no condado

de Midlands Ocidentais (região central da Inglaterra), Alexandre teve sua formação nas artes liberais em Paris, mesma cidade onde passou a lecionar como mestre, e foi cônego e arcediácono em seu país natal. Seu ingresso na Ordem dos Frades Menores ocorreu apenas aos cinquenta anos, sendo o primeiro franciscano a ocupar o cargo de mestre universitário – Universidade de Paris – que depois foi repassado para um de seus discípulos, o frade da mesma Ordem Jean de La Rochelle.

Figura 286 – Painel de Alexandre de Hales. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Seguindo a cronologia, São Boaventura de Bagnoregio (c.1217-1275) sucedeu como possível aluno de Alexandre de Hales enquanto estudava na Faculdade de Artes em Paris (1235-1243) e entrou para a Ordem dos Frades Menores logo em seguida (1243). Segundo Tania Iglesias, entre 1243 e 1248, o frade permaneceu no "*Studium* dos Menores de Paris sob o magistério de Alexandre de Hales, João de La Rochelle, Odo Rigaldi e Guilherme de Meliton. Bacharel bíblico em 1250, bacharel nas Sentenças em 1252 e licenciado em 1254, foi também mestre regente *Ad sholas fratrum* de 1254 a 1257" (Iglesias, 2010, p. 95). Foi companheiro de estudos de São Tomás de Aquino na Universidade de Paris, e assumiu uma das cadeiras da universidade parisiense. Após o fim da gestão do Ministro Geral da Ordem frei João de Parma, o frei Boaventura assumiu o seu cargo, em 1257, e se manteve na função

até 1274. O Cardeal-bispo de Albano teve relevante atuação política dentro da Igreja e da sua Ordem, participando, inclusive, do Concílio de Lyon (1274) período em que veio a falecer. Ficou conhecido por ter escrito duas hagiografias sobre São Francisco, “Legenda Maior” e “Legenda Menor”, além de estudos sobre a natureza da alma na razão seminal e a iluminação divina como parte de sua crítica ao conceito aristotélico de metafísica enquanto ciência suprema.

Figura 287 – Painel de São Boaventura. Teto da “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

Raimundo Lúlio (c.1232-c.1316) é o terceiro teólogo a ser aqui explanado e é o único filósofo e teólogo de origem catalã presente na iconografia dos conventos nordestinos. Ramon Llull é originário da atual capital das Ilhas Baleares, Palma de Maiorca, onde teve a oportunidade de entrar em contato com a cultura cristã, islâmica e judaica o que facilitou, consequentemente, o seu acesso às produções documentais e intelectuais desses três grupos sociais. Nascido em berço cristão, Raimundo Lúlio esteve associado ao ramo da Ordem Terceira dos franciscanos e passou parte de sua vida dedicando-se ao trabalho missionário de conversão dos gentios. Suas obras estão diretamente vinculadas a questão da conversão dos infiéis, além de refletir sobre a ética cristã.

Figura 288 – Painel de Raimundo Lúlio. Teto da "Sala dos Filósofos" do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

A quarta representação iconográfica é a do Beato João Duns Escoto (c.1266-1308), cuja presença no espólio artístico dos conventos franciscanos nordestinos é emblemática devido a sua defesa da Imaculada Conceição. Originário do castelo de Duns, no condado escocês de Berwick, e assumindo o hábito franciscano no Convento de Dumfries, teve formação educacional em Oxford sob a orientação do teólogo Guilherme de Ware e foi ordenado sacerdote no Priorado de Santo André, na cidade inglesa de Northampton. No final de 1302, o frade se tornou mestre da Universidade de Paris, lecionando sobre as sentenças de Pedro Lombardo, permanecendo na instituição até 1307, quando foi designado para assumir as atividades educacionais num convento na cidade alemã de Colônia. Como ressalta Carla Mary Oliveira, João Duns Escoto se destacou dentro da Ordem dos Frades Menores pelo contributo à valorização educacional pela Europa:

> É fato que em menos de 80 anos desde a formação do primeiro grupo de irmãos junto a Francesco, próximo às ruínas da igrejinha de San Damiano, em Assisi, já havia frades de sua irmandade vinculados aos

> maiores centros de estudos universitários da Europa, como Paris, Oxford, Colônia, Pádua e Salamanca. Na verdade, alguns deles, como John Duns Scotus ou Guilherme de Ockham, além de se tornarem os grandes doutores em teologia dentro da ordem, também ajudaram a aumentar o prestígio dos *Studia Generalia* franciscanos de Paris e Colônia – como Scotus – ou Oxford – como Ockham (Oliveira, 2024, p. 5).

Figura 289 – Painel de João Duns Escoto. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O quinto teólogo e filósofo, muito presente nos tetos aqui em estudo, é Nicolau de Lira (1270-1349). Natural de uma família judia da comuna francesa de La Vieille-Lyre, na Normandia, e seu ingresso na Ordem dos Frades Menores ocorreu em 1291. Estudou na Universidade de Paris até o final da década de 1300, quando assumiu, em 1309, a função de lecionar na Sorbonne. Durante esse período, segundo Maria Izabel Souza, o frade “relacionou a oração privada com a oração silenciosa e a oração pública com a oração em voz alta. A partir daí, a oração silenciosa passa a ser recomendada como um valioso auxílio para a devoção privada, principalmente por causa do alto estágio de consciência espiritual que ela poderia oferecer” (Souza, 2015, p. 113-114). Após dez anos, foi eleito para administrar a Província franciscana francesa como Ministro Provincial até 1324, quando foi eleito para o mesmo cargo na Província da Borgonha. Após o fim do seu período ministerial, retornou a Paris, onde

atuou como teólogo, filósofo e eclesiástico até falecer, em 1349, no Convento parisiense.

Figura 290– Painel de Nicolau de Lira. Teto da "Sala dos Filósofos" do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

O sexto membro da corte intelectual escolástica presente nos tetos aqui estudados é Pedro Auréolo (c.1280-1322). Sua origem na região francesa da Aquitânia é um dos pouco dados sobre sua infância, sendo o primeiro marco temporal o fato de ter estudado na Universidade de Paris, em 1304, quando se tornou um dos seguidores – provavelmente um discípulo – do legado de João Duns Escoto. Sua trajetória profissional incluiu a função de leitor em três locais: Bolonha (1312), Tolosa (1314) e Paris (1316). Foi Provincial da Aquitânia, em 1320, e, no ano seguinte, arcebispo de Aix-en-Provence.

Figura 291 – Painel de Pedro Aureolo. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O Frei Álvaro Pais (1280-1352), sétimo frade aqui listado, foi registrado no teto da biblioteca do Convento de Salvador pelo seu nome latino "*Alvarus Pelagius*". É o único caso de teólogo originário da Galícia, na cidade de Salnés, e um dos poucos que teve uma primeira formação fora do contexto religioso, sendo educado pela corte de Sancho IV de Castela e depois estudado direito civil e canônico em Bolonha e Perugia. Assumiu o hábito franciscano após participar de um Capítulo Geral da Ordem em Assis (1304) e teve participação ativa – e intensa – nos eventos da Ordem dos Frades Menores. O frade se posicionou favorável a defesa da Observância das Regras do Seráfico Patriarca, defendeu o primado do papa João XXII contra o imperador Luís IV da Baviera, foi penitenciário apostólico, e, ao retornar a Península Ibérica para assumir o bispado de Silves – atual Diocese do Algarve –, também se envolveu nos conflitos entre o rei português D. Afonso IV e o espanhol Afonso XI.

Figura 292 – Painel de Álvaro Pais. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O penúltimo exemplo aqui em exposição é Guilherme de Okham (1285-1347). Dentre as muitas grafias utilizadas nos tetos, no forro abaixo do coro do Convento do Recife foi registrado como "*F. Gabriel o Camo*", sendo o mais distante do original inglês William do vilarejo de Ockham, próximo de Londres. Ingressou muito jovem na Ordem dos Frades Menores e fez sua formação universitária em Oxford (1309-1321), sendo um dos comentaristas de Pedro Lombardo e discípulo de João Duns Escoto. Diferente de Álvaro Pais, Guilherme de Ockham se colocou contrário ao papa João XXII e apoiou o imperador Luís IV da Baviera, resultando na necessidade de se refugiar no Sacro Império Romano-Germânico, falecendo em Munique.

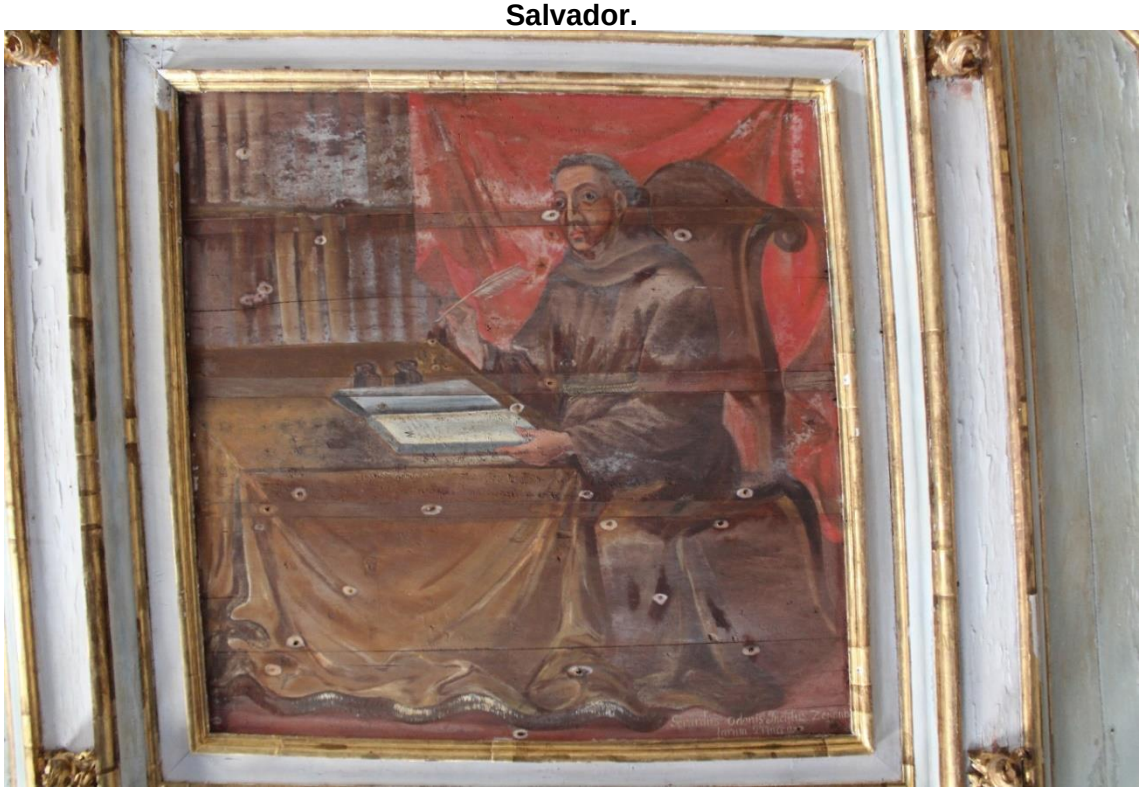
Figura 293 – Painel de Guilherme de Okham. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O último frade teólogo registrado nos tetos aqui estudados é Frei Geraldus Odonis (1285-1349). Pertencente a mesma família do teólogo e cardeal franciscano Bertrand de la Tour, Guiral Ot (seu nome vernacular) nasceu em Camboulit, cidade francesa da região da Occitânia, e seguiu os mesmos passos da vida seráfica. Lecionou em Toulouse e Paris, até que, em 1329, foi eleito Ministro Geral da Ordem, substituindo Miguel de Cesena em decorrência dos conflitos com o papa João XXII. Com o apoio do pontífice, enviou missionários por diversas partes do globo, desde a Pérsia até a China, e defendeu a polêmica questão da Visão beatífica (*Visio beatifica*). A referida Visão já havia sido tema de análise de escolásticos como São Tomás de Aquino e seria a capacidade de contemplar a verdadeira glória de Deus que permite ser visível aos humanos pios. O papa João XXII, na condição de teólogo, defendeu que tal Visão só será possível quando a humanidade for purificada no Julgamento Final, levando ao consistório de 1334, onde Geraldus Odonis tentou intervir em favor do papa, mas o resultado foi a decisão do pontífice de retirar sua opinião. Após tantos conflitos, o frade assumiu a diocese siciliana da Catânia, onde faleceu vítima da Peste

Negra. Enquanto foi Ministro Geral, foi responsável por promulgar as “*Constitutiones Benedictinae*” (1343).

Figura 294 – Painel de Alexandre de Hales. Teto da biblioteca do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

9.2 Devoção franciscana à mãe de deus

No teto abaixo do coro do Convento do Recife quatro pontífices franciscanos, em caixotões hexagonais, admiram a Imaculada Conceição pintada no caixotão losangular central do forro. O primeiro papa franciscano, Nicolau IV, anuncia “Tu és a glória de Jerusalém” (*Tu gloria Hyerusalem*), o vulgarmente conhecido antipapa Alexandre V afirma “Tu és a nação de Israel” (*Tu Latitia Israel*), o paupérrimo papa Sisto V proclama “Tu és a honra do nosso povo” (*Tu honorificentia populis nostri*) e o polêmico papa Sisto IV declara “Tu és a advogada dos pecadores” (*Tu advocata peccatorum*). Juntos entoam a *Tota Pulchra*:

> Toda pura sois Maria e pecado original não há em ti. Sois a gloria de Jerusalém, Sois a alegria de Israel, Sois a honra do nosso povo, Sois a advogado dos pecadores. O Maria, Virgem prudentíssima, Virgem

> clementíssima. Rogai por nós, intercede por nós a Nosso Senhor Jesus Cristo (Lobo, 2006, p. 3)[126].

A antífona foi inspirada na associação que São Bernardo de Claraval fez, no século XII, entre a Virgem e a esposa do Cântico dos Cânticos, aglutinando versículos bíblicos em cânticos curtos numa "imagem que tanto teólogos como defensores consideraram mais adequada para expressar o mistério da Conceição de Maria" (Pérez, 2005, p. 46, tradução nossa)[127]. A antífona foi incorporada aos Livros das Horas como parte dos ritos litânicos, ou seja, curtas invocações líricas à Imaculada Conceição. Envolvem a resposta dos fiéis à medida que lhes é dito as virtudes de Maria em formato de súplica do "sujeito que ora e o destinatário da sua oração" (Althen, 2018, p. 202). Na análise poética do que seriam litanias, Gabrielle Althen coloca os fiéis enquanto sujeitos líricos e a oração (*lite*) exclamativa como aliança com o seu objetivo, no caso, a Imaculada Conceição. Tendo a litania a "função de invocar a misericórdia divina e implorar pelo perdão dos pecados" (Souza, 2015, p. 23), dentro desse ritual invocativo o "sujeito desejante e objeto de desejo aí se enfrentam e o sujeito lírico ou contemplativo deveria poder permanecer ligado indissoluvelmente ao mais elevado de sua meditação" (Althen, 2018, p. 202). No contexto recifense, o forro abaixo do coro apresenta os pontífices como aqueles que entoam as virtudes imaculistas para a comunidade local responder, em posição de súplica, o "orai por nós" ("Ora pro nobis").

No lado da Epístola, Alexandre de Hales e São Boaventura sentam em reflexão, assim como João Duns Escoto e Guilherme de Ockham se postam no lado do Evangelho. O programa compositivo deixa muito claro para que, ou mais precisamente para quem, foi feita aquela obra: Santos, papas, filósofos e teólogos, todos ali juntos para evocar a Imaculada Conceição entre os fiéis que adentram a igreja recifense e se deparam com tão forte memória. Tal localização deixa evidente que tanto os religiosos quanto os leigos tem o preparo para compreender tão denso dogma ao fazerem a leitura da pintura. O referido teto é a materialização do pensamento teológico-filosófico escolástico acerca do terceiro dogma mariano,

---

[126] "*Tota pulchra es Maria et macula originalis non es in te. Tu gloria Jerusalem, Tu letitia Israel, Tu honorificentia populi nostri, Tu advocata peccatorum. O Maria, Virgo prudentisima, Virgo clementissima. Ora pro nobis, Intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum*" (Lobo, 2006, p. 3).

[127] "*imagen que tanto teólogos como defensores creían más adecuada para expresar el mistério de la Concepción de María*" (Pérez, 2005, p. 46, tradução nossa).

principalmente por colocar em lados opostos a corrente que questiona a Imaculada Conceição e a que a defende. Para esta tese, este é o ponto de transição e aprofundamento temático nos forros dos conventos aqui estudados, é a fronteira que conecta a natureza mnemônica de manter viva a trajetória de vida dos irmãos de hábito e adentrar num dos temas mais complexos e polêmicos que teve direto envolvimento da Ordem dos Frades Menores: a devoção mariana. Dentre os diversos tópicos debatidos ao longo do Período Medieval e Moderno, a questão de Maria enquanto figura sagrada e pia no universo cristológico-salvífico da Igreja.

Ressaltamos que a devoção a Maria teve seu princípio na Ordem dos Frades Menores antes mesmo de sua origem, pois o frade Francisco era grande admirador da Mãe de Cristo. Através das memórias de São Boaventura, Robert Landgraf ressalta como Maria teve papel preponderante na fundação da Ordem, pois foi numa capela abandonada na região da Porciúncula que o frade Francisco lançou as colunas que sustentam seu Seráfico ramo cristológico no ventre da “Virgem feita Igreja”:

> Havia aí um templo de construção muito antiga e dedicado à Bem-aventurada Virgem Mãe de Deus, mas estava abandonado e ninguém cuidava dele. Desolado com tal abandono, e impelido pela devoção fervente que consagrava à Senhora do mundo, começou Francisco a frequentá-lo com bastante assiduidade e bastante demora, no intuito de ir também procedendo à sua restauração. O nome por que era conhecida a igreja era de Santa Maria dos Anjos – com certeza, imaginava Francisco, por causa de frequentes aparições que aí haveria de anjos; e pela reverência que também aos anjos consagrava, mas muito especialmente pelo amor à Mãe de Cristo, resolveu fixar-se aí. Foi este o lugar que mais amou, dentre todos os lugares do mundo: aí encetou o caminho da conversão, aí progrediu no caminho da virtude, aí atingiu o cume da santidade; por isso é que ao morrer recomendou especialmente aos Irmãos este lugar como mui querido da Virgem (Boaventura, *apud* Landgraf, 2022, p. 77).

Foi na mesma igreja que São Francisco realizou o primeiro Capítulo Geral da Ordem e também nesse recinto encontrou seu derradeiro fim, no acolhimento da Senhora dos Anjos que se faz Igreja, pois o Santo desejava “seguir a vida e a pobreza de nosso Altíssimo Senhor Jesus Cristo e sua Santíssima Mãe, e perseverar nisso até o fim” (Francisco, *apud* Landgraf, 2022, p. 77). Glorificar Maria, no universo franciscano, é a exaltação ao seu papel, junto à Trindade, na consolidação da Paixão e isso se revela na decisão do frei Francisco de celebrar a Natividade. Tomás de Celano, no trigésimo capítulo da Vida Primeira, relata o episódio do Presépio de

Greccio, onde São Francisco pediu que confeccionassem um presépio para que pudesse admirar a natureza humana para alcançar a divina do Menino e sua Mãe, através da beleza da pobreza de sua origem e a humildade de ser posto no feno e rodeado por animais como o boi e o jumento (cf. Celano, 1229, p. 74-77). Entendendo que a devoção mariana do Seráfico Patriarca ocorreu num contexto centrado na tradição cristológica e no mistério da Paixão, a valorização da figura da Virgem estava em função de seu Filho, como provedora que tornou possível a existência do Jesus terreno. Para além da admiração do Santo por Maria enquanto caminho salvífico para a Trindade, ainda havia o sentido de apresso pela sua origem humilde. Aldir Crocoli, ao investigar a questão da solidariedade na visão cristológica de São Francisco, analisou um termo extraído da sétima estrofe do Salmo da Natividade, composto por São Francisco com base em São Gregório Magno: “Pois foi nos dado um menino amável e santíssimo, nascido por nós in via e deitado numa manjedoura Porque não havia lugar na estalagem (Is 9,5; Lc 2,7)” (Crocoli, 2004, p. 119). O termo em questão é o “*in via*”, pois, segundo o teólogo, a dificuldade de sua tradução direta prejudica a máxima apreensão de seu significado. “*Natus fuit pro nobis in via*” acaba tendo como sentido mais próximo de “nascido por nós no caminho”, pois “*in via*” está relacionado ao sentido de um Cristo que nasceu fugitivo, fora de sua casa, na pobreza e marginalizado socialmente, seguindo de Nazaré até Belém. Encantado por essa vida de privações, São Francisco desejava “para si e para seus companheiros, uma forma de vida que traduz[isse] esta condição de exclusão social: ser forasteiro e peregrino” (Crocoli, 2004, p. 125). A Virgem tem papel essencial nessa jornada rumo a pobreza, pois Maria é o meio para o pauperismo de Cristo, afinal, Ela não teve nada além do próprio ventre e seu cuidado a oferecer ao Filho de Deus, nem mesmo uma casa ou uma estalagem, apenas a manjedoura de um estábulo. Tamanha complexidade da maternidade de Nossa Senhora é o ponto crucial do mistério mariano, pois suas prerrogativas são partes essenciais do processo salvífico e redentor de Cristo. Sua estruturação tem como elemento fortalecedor do discurso mariano os dogmas, desde a Conceição até a Assunção, que refletem os mistérios de sua maternidade divina e a relação feita com a Igreja e seus fiéis. Ao se constituir enquanto “Mãe de Deus” (*Theotokos*) que acolhe em seu manto a comunidade, num gesto de proteção, auxílio e piedade, e se materializa na própria Igreja:

> a maternidade é o fundamento da relação especial de Maria com Jesus Cristo e do seu papel histórico-salvífico, como também o principal fundamento das relações entre Maria e a Igreja. Como mãe de Deus, é também mãe da Igreja. Sendo mãe de Deus, a Virgem Maria torna-se mãe de todos aqueles que vivem em Jesus Cristo, seu Filho (Hackmann, 2017, p. 76).

Logo no princípio de sua pregação ocorrida em 1635, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (Salvador), o padre Antônio Vieira constrói sua defesa a Imaculada Conceição exaltando São João Crisóstomo, ao associar Maria com o Céu através dos tetos abobadados de uma igreja. O sacerdote argumenta que Deus fez primeiro o Céu para depois criar a Terra (Gn 1:1) e, em sua divina sabedoria criadora, também ergueu outro edifício sagrado, a Virgem Maria. Segundo o jesuíta:

> Toda esta traça tam milagrosa da creação do mundo, nenhūa outra cosa foi, senão hūa planta, ou debuxo da Conceyção purissima de Maria, Mundo segundo, que para o segundo Adaõ Chisto, singular, & milagrosamente foi edificado. Toda a architectura andou trocada neste soberano edificio, toda andou às aveças. Nos outros edificios espirituaes, nas outras puras creaturas, por mais santas, & santificadas que sejaõ, a primeira pedra he da Natureza, & a segunda da Graça. Primeiro se edificaõ pela parte da terra, & depois pela parte do Ceo. Primeiro nascem tributarias ao peccado de Adam, & depois renascem justificadas pelos merecimentos de Chisto. Não assim na Conceyçaõ de Maria (Vieira, 1699, p. 2).

Numa primeira dimensão, o padre Antônio Vieira evidencia o dogma de Maria enquanto Mãe de Deus e reforça seu papel na Natividade, e nesse sentido embasa o papel de Imaculada. Afinal, para a vinda de Cristo – os sustentáculos da Igreja –, em seu designo de salvar a humanidade do Pecado Original, antes foi necessário que o ventre de sua gestação fosse santo e livre da mácula de Adão e Eva. O que nos leva a segunda dimensão dessa virginal edificação espiritual, pois, diferente dos demais seres vivos criados por Deus, cujo princípio é terreno, Maria se fez primeiro em espírito purificado para depois se fazer mulher terrena:

> Começou-se este milagroso edifício pelo muyto que tinha do Ceo, & acabou-se pelo pouco que participava da terra. Primeiro se fecháraõ as abobadas do espirito, & depois se lançáraõ os fundamentos do corpo. Primeiro (ou quasi primeiro) a santificou a Graça, & depois a produzio a Natureza (Vieira, 1699, p. 2-3).

O jesuíta continua suas analogias reforçando o caráter divino da Virgem ao associá-la na sequência com Jerusalém, mas não a terrestre e sim a celestial, ao questionar: “como he possivel que haja tanta fermosura na Virgem, como na

Jerusalem do Ceo: *Decora sicut celestes Hierusalem?*" (Vieira, 1699, p. 6). Tal indagação retorna à tradição platônica da Cidade de Deus, presente no pensamento filosófico de Santo Agostinho e exaltado pelo padre Antônio Vieira no argumento da "*Pulchritudo nova, & antiqua*" (Vieira, 1699, p. 5), ou seja, formosura antiga, mas sempre nova. Assim como a Jerusalém Celeste, por mais antiga que seja, sempre será encontrada a formosura e o frescor, assim como ocorre na Virgem. Esse argumento tem forte teor apocalíptico, pois, quando nos deparamos com o vigésimo primeiro capítulo do Livro escrito pelo evangelista São João, temos a confirmação da identidade da esposa de Cristo como a Jerusalém celeste:

> E veio a mim um dos sete anjos que tinham as sete taças cheias das últimas sete pragas, e falou comigo, dizendo: Vem, mostrar-te-ei a esposa, a mulher do Cordeiro. E levou-me em espírito a um grande e alto monte, e mostrou-me a grande cidade, a santa Jerusalém, que de Deus descia do céu (Ap 21,9-10).

As palavras do padre jesuíta ressaltam a formosura de Maria, ou seja, a *Tota Pulchra*, o que nos faz retornar ao teto abaixo do coro do Convento do Recife, pois foi exaltado nesse forro a visão da Imaculada Conceição como a "glória de Jerusalém". Segundo Maria Izabel Souza, a visão da Virgem como modelo e proteção da Igreja remonta ao período carolíngio e otoniano, sendo a

> figura eclesiástica por excelência, e contém, graças a seu papel de Mãe, todos os aspectos que os fiéis associam à Igreja, vista como instituição e comunidade de fé. Assim, Maria se torna Maria Imperatriz, a *Virgo Militans*, defensora do poder temporal e da ortodoxia cristã. Já para os otonianos, Maria se associa à figura do soberano, e por isso surgem tipos iconográficos conhecidos como *Maiestas* (Souza, 2015, p. 63).

Se Maria é a Jerusalém, consequentemente também é a nação do povo de Israel (*Latitia Israel*) que habita aquela região e isso fica evidente no teto da nave da igreja do Convento de Salvador. Quando observamos a questão das prefigurações marianas no Antigo Testamento, através de heroínas como Judite, Ester e Débora, assim como tantas outras (Sara, Rute, Raquel, Ana), temos destacada a exaltação da vitória dos judeus contra o mau materializado nos povos invasores. Retrocedendo nessa herança espiritual, alcançamos Eva, como o princípio de todo o arco de redenção e remissão do Pecado Original. Portanto, Maria é a nova Eva que veio, junto com seu Filho, o novo Adão, para serem "[...] os reparadores da raça humana"

(Cecchin, *apud* Landgraf, 2022, p. 81). Nas escrituras, Nossa Senhora representa todo o povo de Israel que espera, ansiosamente, o Messias e, após a Natividade, torna-se a Mãe de Deus. Ressaltemos que Maria, enquanto figura humana, é uma mulher israelita, ou seja, de etnia e religião judaica. Ou seja, está intimamente atrelada ao seu universo sócio-cultural. Como ressalta Thiago Pereira, através da análise de Giovanni Maria Bigotto, acerca da visão que se tinha de Maria no princípio da tradição cristã:

> Eis o que a Igreja nascente dizia de Maria, e há muito respeito e amor nesses títulos. Essa jovem Igreja via também Maria como realidade e símbolo: Filha de Sião, templo de Deus, trono do Rei, Igreja de Deus, modelo de todo crente, primeira virgem por amor a Jesus, primeira missionária cristã, precedendo todo missionário do Senhor, Pedro e Paulo e os outros, na missão de anunciar a Boa-Nova (Bigotto, *apud* Pereira, 2019, p. 63).

Dentre os títulos atribuídos à Virgem temos o de "Filha de Sião", outra prefiguração mariana extraída do Livro de Sofonias e associativa a Israel: "*Canta alegremente, ó filha de Sião; rejubila, ó Israel; regozija-te, e exulta de todo o coração, ó filha de Jerusalém*" (Sf 3,14). O trecho é parte do alerta do profeta Sofonias ao povo de Judá sobre as consequências de seus pecados e orienta o correto caminho para não sofrer as punições pela desobediência dos preceitos divinos. Mais uma vez temos essa visão de Maria como parte desse

> jogo simbólico do texto [que] mover-se-ia assim entre quatro registros: a) relação entre dois significados coletivos (Israel-Igreja); b) relação entre um significado coletivo e um individual (Igreja-cada crente); c) relação entre um significado individual e um coletivo (a mãe de Jesus e a Igreja); d) relação entre dois significados individuais (a mãe de Jesus e cada crente) (Forte, *apud* Pereira, 2019, p. 42).

Nessa teia simbólica, a Virgem foi envolvida em camadas interpretativas e associativas centradas no mistério de Cristo. Através de sua Mãe é transmitido o legado do Filho no momento da Paixão, assumindo para si uma maternidade espiritual comunitária quando Jesus, na cruz, anuncia à Maria: "*Mulher, eis aí o teu filho*" (Jo 19,26). Logo em seguida é dito a São João Evangelista "*Eis aí tua mãe*" (Jo 19,27), confirmando a atribuição de Nossa Senhora como "Mãe dos discípulos". O que fica ressaltado é novamente a visão da Mãe de Deus como a matriarca de todos os discípulos amados por Cristo, cujo sentido é a própria comunidade da Igreja, acolhendo-os e orientando-os. Como destaca Thiago Pereira:

> A ‘Mãe’ precede, representa a origem; o “discípulo” apreende, segue e continua. A Mãe representa o passado e o discípulo o futuro; a Mãe é o Israel fiel, o discípulo é o novo povo fiel que Jesus ama. Sim, trata-se de Maria e João, mas também, simbolizam essas duas grandes realidades da história da salvação. Na hora definitiva da Cruz, Jesus chama a mãe de “Mulher” e lhe entrega o “discípulo”. Trata-se do momento da passagem da aliança e da acolhida do novo filho (Pereira, 2019, p. 40).

A complexidade simbólica mariana enquanto Igreja adquire maior profundidade quando conectamos a terceira invocação proferida pelo papa Sisto IV no teto recifense: *Tu advocata peccatorum*. A função de advogada dos pecadores tem forte teor apocalíptico, mas também o mais próximo da devoção e do culto mariano, pois lhe é atribuído uma tarefa coerente com a sua natureza materna: aquela que protege seus filhos. Se Maria é a Igreja que acolhe os filhos do Criador, Ela também os protegerá até o dia do Juízo final, momento que destaca seu aspecto apocalíptico, como ressalta Wilma Tommaso ao analisar a iconografia do Cristo em Majestade:

> a combinação iconográfica de Cristo e dos evangelistas pode também aparecer no Ocidente acompanhada de anjos tocando trombetas, a Virgem Maria e São João Batista. Entre eles, às vezes está o Arcanjo Gabriel: os anjos anunciam o Juízo Final e a Virgem Maria e São João Batista ocupam um lugar ao lado do trono para interceder pelas almas condenadas, mas que não estão totalmente perdidas. Em ambos os casos, a representação do Cristo em Majestade se une à promessa divina da Salvação, ainda que no caso do Juízo Final possa também significar a condenação (Tommaso, 2022, p. 111).

Nossa Senhora se converte nessa visão do *Auxilium Christianorum* (Auxílio dos Cristãos), a intercessora e a ponte a Cristo para as preces serem ouvidas. Enquanto renovação da aliança, ela reconcilia os pecadores arrependidos, sendo incorporada à toda tradição católica, desde a materialidade de suas obras de arte até a espiritualidade particular das orações, como é possível observar no Salve a Rainha:

> Salve Rainha, Mãe de Misericórdia. Vida, doçura e esperança nossa, salve! A Vós bradamos os degredados filhos de Eva. A Vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia, pois, advogada nossa, Esses Vossos olhos misericordiosos. A nós volvei, E, depois desse desterro, Mostrai-nos Jesus, bendito fruto do Vosso Ventre. Ó Clemente, Ó Piedosa, Ó Doce Virgem Maria.

O que Eliane Fleck e Mauro Dillmann ressaltam acerca da oração é como Maria não é vista enquanto salvadora, mas sim como intercessora, aquela que se coloca perante seu Filho para obter o perdão dos pecadores que se tornaram seus filhos no

momento da Paixão. A Virgem é a piedosa Mãe da humanidade, a "'esperança' de/na salvação, na medida em que Maria advogava e rogava 'por nós'" (Fleck; Dillmann, 2012, p. 93). Seu culto contribuiu para a criação do Ofício da Virgem Maria, no século IX, a inclusão nas leituras obrigatórias dos antifonários e dos saltérios dos Ofícios Divinos nos espaços monasteriais, entre os séculos XII e XIII, e se estenderam aos breviários e aos Livros de Horas nos séculos seguintes. Destaquemos a importância das litanias e dos Salmos Penitenciais dentro dos Ofícios, pois esse seria o momento das orações diárias, tanto dos religiosos quanto dos fiéis, para invocar a intercessão de Santos, Anjos e demais figuras pias como Maria junto a Trindade pela salvação de suas almas (cf. Souza, 2015, p. 23). Durante esse período também foi enfatizado o aspecto da Mediadora como "caminho através do qual o Salvador chegou à humanidade, e também aquela por meio de quem os fiéis elevam-se a Ele, através de quem tem-se acesso a Ele" (Souza, 2015, p. 20). O resultado é que, entre os séculos XVI e XVIII, o entendimento de Maria como a "rainha do purgatório" e defensora da humanidade domina a produção iconográfica no além-mar (cf. Fleck; Dillmann, 2012, p. 87). A Virgem é o elo da aliança entre aqueles que vieram antes do nascimento de Cristo e após o seu sacrifício e é a porta (*Porta orientalis clausa*) por onde se adentra o mundo dos redimidos: "Maria, ao aceitar ser Mãe de Deus – porta da vinda de Cristo ao mundo – torna-se mediadora entre Deus e os homens – porta para que eles acessem a salvação e recebam, enquanto permanecem no mundo, as graças celestiais" (Calderón, 2016, p. 55)[128].

O que fica evidente na mariologia da tradição franciscana é que a Virgem foi profundamente incorporada à espiritualidade franciscana e isso fica evidente ao ser invocada enquanto *Tota Pulchra* no teto abaixo do coro do Convento do Recife. Ao longo dos séculos, a associação entre a Jerusalém celeste, a Igreja e o Juízo Final se perpetuou na tradição católica e evidenciou a relevância de Maria enquanto Mãe acolhedora que herdou de seu Filho a humanidade e então passou a ser o modelo e a glória de seu povo, resultando na sua última invocação: Maria é a *honorificentia populis nostri*. O ciclo se fecha quando entendemos que o referido forro recifense é a amálgama da polivalência e multidimensionalidade da tradição cristã salvífica. Maria

[128] "*María, al aceptar ser la Madre de Dios –la puerta para la venida de Cristo al mundo–, se convierte en la mediadora entre Dios y los hombres –la puerta para que estos accedan a la salvación y reciban, mientras permanecen en el mundo, las gracias celestiales*" (Calderón, 2016, p. 55, tradução nossa).

não é superior a Trindade, mas conseguiu alcançar tamanho valor na hierarquia celeste pela santidade de ser a Mãe Imaculada que passou a assumir distintas funções como exemplo de perfeição, de graça e de glória. Nossa Senhora da Imaculada Conceição é o verdadeiro orgulho do povo judeu pelo contributo para a obtenção da Salvação dos herdeiros de Davi, a esperança da vitória contra Satanás no dia do Apocalipse e o asilo dos pecadores arrependidos. Diante de tamanha importância para a vida cristã, resta ponderar: como a Imaculada Conceição impactou a vida, a história e a espiritualidade franciscana? À partir deste ponto, devemos observar o cruzamento com a cultura filosófica e teológica no intuito de entende-la nos conceitos da Igreja para observamos, no capítulo seguinte, os reflexos do culto imaculista na iconografia franciscana dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

9.3 A defesa teológica de Maria Imaculada

A devoção de São Francisco à Virgem Maria é profunda e isso transpôs gerações, pautou trajetórias e embasou reflexões teológico-filosóficas aqui materializadas nas múltiplas camadas de cultura artística franciscana. O último caso tem forte apelo nas construções discursivas presentes nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste que vão ao encontro do dogma da Imaculada Conceição. Como aponta Robert Landgraf, ao analisar o dogma de Nossa Senhora da Assunção, o autor aponta uma “escola franciscana” de teologia com forte apelo a defesa do culto mariano (cf. Landgraf, 2022, p. 76). O teólogo observou o contributo de frades como Santo Antônio, São Boaventura, Beato João Duns Escoto, São Bernardino de Siena e tantos outros para os debates dogmáticos da vida e existência de Maria. Armando dos Santos ressalta a importante contribuição de Santo Antônio de Lisboa na difusão da devoção Mariana, pois, natural de Lisboa, foi devoto extremo da Virgem e defendeu a crença na sua Assunção em corpo e alma (cf. Santos, 2006, p. 58).

Pedro Cipollini, ao analisar histórica e teologicamente a questão da Imaculada Conceição, entende um dogma como

> verdade revelada, vinculante e declarada formalmente pelo Magistério pastoral. Em sentido amplo, indica qualquer verdade de fé. O dogma deve ser uma verdade contida na Revelação (elemento material); deve ser também uma verdade que a Igreja formulou expressamente e

> propôs expressamente como objeto de fé (elemento formal) (Cipollini, 2017, p. 3).

Robert Landgraf aprofunda o tema e parte de sua essência até apontar os processos teologais regidos pela Igreja para o reconhecido da Assunção. Para este trabalho, o principal contributo de sua pesquisa é a revisão do conceito de dogma. Segundo o autor, o termo tem origem na Antiguidade e assume dois sentidos cabíveis e que devem ser discriminados para garantir o melhor reconhecimento de suas facetas: o aspecto jurídico e o filosófico. Partindo do grego *dokein*, traduzido como "crer" ou "decidir", alcançamos o substantivo dogma, cujo significado geral estaria no sentido de "opinião" ou "decisão". Do ponto de vista jurídico, a palavra adquire um teor técnico de "decreto" ou "lei", enquanto que, na dimensão filosófica, pode ser entendido como "representação", "opinião", "princípio" ou "doutrina":

> 'Nesse sentido, todas as escolas filosóficas têm seus dogmas. Assim, a palavra dogma poderia finalmente assumir o significado de simples opinião'. (Narrea, 2017, p. 12). Haverá tantos tipos de dogmas quanto escolas filosóficas; todos eles, com uma categoria de opinião, mas destinados a governar a vida moral de seus seguidores (Landgraf, 2022, p. 19).

Ambos os sentidos tem aplicabilidade na leitura das Sagradas Escrituras, ao se localizar as duas abordagens no Antigo e no Novo Testamento. Num sentido mais primitivo da Igreja, o termo importa o sentido jurídico dado pelo Império Romano de unificação do poder imperial e aplica no objetivo de universalização do cristianismo, unificando as suas comunidades, que tem por eixo a Palavra centralizada nos Atos dos Apóstolos. Com a turbulência gerada pelas ramificações regionais do cristianismo nos seus primeiros séculos e evitar os "heterodidascais" (1Tm 1.3; 6.6), ou seja, os "falsos profetas" que, pela livre interpretação da Palavra, pregam ensinamentos entendidos pela Igreja como falsos e distantes da fé. Era o princípio da aplicação do termo heresia (*hairesis*) e o ponto de partida para a necessidade teológica de aplicação do dogma como fortalecimento da unidade cristã centralizada na figura papal. O norteamento da definição teológica de dogma é atribuído ao eclesiástico gaulês Vicente de Lérins que, em sua obra "*Commonitorium*" (434), estabelece o *dogma catholicum*, ou seja, centrado nas doutrinas da Igreja e "coloca a origem dos dogmas em Deus e, confiados aos homens, não seriam resultado da criatividade humana, mas uma doutrina recebida em referência direta à tradição, com um caráter

público e não privado" (Landgraf, 2022, p. 23). Tal percepção cristã do dogma tem por base três dimensões históricas: a verdade dada (*datum*) do Cristo humano nascido de Maria e crucificado pelo Império Romano; a verdade herdada (*traditum*) do Cristo ressuscitado e vivo na Igreja e a verdade do presente concreto (*quaesitum*) do Cristo que ainda se manifesta na comunidade no dia-a-dia. Com o surgimento do termo "Artigos de Fé" (*Articulus fidei*), cujo conceito foi recorrente entre os "medievais para designar uma verdade acerca de Deus que está acima da razão. O *articulus* é doutrina comunicada por Deus que movido por "amor" obriga o crente a obediência de fé" (Narrea, *apud* Landgraf, 2022, p. 24). Os Artigos de Fé serviram de base para os escolásticos que atribuíram à teologia um caráter científico, como também se tornaram um dos referenciais que solidificaram o significado dos dogmas modernos. No encontro do dogma da Antiga Igreja com os Artigos de Fé escolásticos, a Reforma Protestante surge com o questionamento da influência do magistério[129] sobre a leitura das Escrituras. O princípio da *Sola Scriptura* levava em consideração a interpretação individual de cada fiel à luz do Espírito Santo, reduzindo a influência papal sobre o entendimento das Sagradas Escrituras. A reação da Igreja foi a intensificação da defesa do magistério e dos dogmas, tornando os sucessores dos Apóstolos, mestres e pastores, em protetores da pureza das verdades da fé, adequando-se às necessidades da doutrina em cada época. Para isso, os eclesiásticos levaram em consideração as determinações tridentinas que afirmam:

> Além disso, para refrear certos talentos petulantes, estabelece que ninguém, confiando no próprio juízo, ouse interpretar a Sagrada Escritura, nas matérias de fé e de moral que pertencem ao edifício da doutrina cristã, distorcendo a Sagrada Escritura segundo seu próprio modo de pensar contrário ao sentido que a santa mãe Igreja, à qual compete julgar do verdadeiro sentido e da interpretação das Sagradas Escrituras, sustentou e sustenta; ou ainda, contra o consenso unânime dos Padres, mesmo que tais interpretações não devam vir a ser jamais publicadas (DZ *apud* Landgraf, 2022, p. 30).

Tal tentativa defensiva de tornar a autoridade papal infalível resultou no engessamento e obscurecimento dos dogmas na vida dos fiéis, que geraram certos ruídos interpretativos ao longo da Idade Moderna, como a desvalorização das

[129] O magistério se constitui numa autoridade teológico-normativa da Igreja, cuja função é estabelecer os parâmetros daquilo que é incorporado a vida da comunidade cristã com base da vida comunitária e nos princípios da Igreja. Portanto, o magistério era responsável por "discernir o que é de fé, a partir da Escritura e da Tradição" (Landgraf, 2022, p. 11).

Escrituras em detrimento da tradição. Afinal, para a Igreja, sem a tradição, que interpreta as narrativas bíblicas e aplica nas vivências (temporais e espirituais) dos membros da comunidade, as Escrituras se manteriam incompletas ou mesmo deterioradas. Tal circunstância influi diretamente nos dogmas, pois, se encontra "dentro da tradição como interpretação da revelação, ou seja, é uma interpretação da revelação unida estritamente com a tradição e a Sagrada Escritura" (Landgraf, 2022, p. 44). Em síntese, a relação entre dogma e Escritura é de mútuo apoio, se retroalimentando, o primeiro torna-se um auxílio na análise interpretativa ao segundo, enquanto a segunda também deve servir de base no entendimento dos dogmas. Afinal, ao longo das gerações, as tradições e os princípios da Igreja passam por questionamentos e ajustes, a humanidade e sua cultura se transformam e isso se reflete na relação com a religiosidade e a fé. Os textos bíblicos precisam se manter vivos nessa comunidade em constante mutação e os dogmas auxiliam no melhor ajuste, enquanto as Escrituras servirão de alicerce argumentativo para garantir a melhor aplicação dos dogmas e assim os dogmas se tornam o "resultado da relação histórica da Igreja com o Evangelho, o qual é testemunhado na Escritura e se faz presente na celebração litúrgica, em palavras e sinais" (Landgraf, 2022, p. 53-54) e são esses os aspectos que conduzirão nossa ótica sobre o tema da Imaculada Conceição.

9.3.1 Os dogmas marianos

Como analisa Geraldo Hackmann, durante o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), fundado pelo papa João XXIII (1958-1963), o tema de Maria foi requerido por 600 bispos e teve como resultado a criação de um texto de seis páginas intitulado "*De Beata Maria Virginis Matre Ecclesiae*" (A Santíssima Virgem Maria, mãe da Igreja) pela Comissão Teológica Preparatória. Ao longo do Concílio gerou-se o debate sobre onde colocar o referido texto que, após votações acirradas, culminou por ser colocado no oitavo capítulo da Constituição Dogmática *Lumen Gentium* (cf. Hackmann, 2017, p. 71-72). Dentre os aspectos marianos abordados nas seis páginas estava a reafirmação dos quatro dogmas de Maria previamente confirmados em reuniões conciliares anteriores: a Maternidade Divina, a Virgindade Perpétua, a Imaculada

Conceição e a Assunção. A primeira foi definida no Concílio de Éfeso (431) com base no Evangelho de Mateus (Mt 1,18-20). A Maternidade Divina trata do reconhecimento de Maria enquanto Mãe de Deus (*Theotokos*) que foi concebida através do Espírito Santo, validando a simultânea dimensão biológica e a espiritual da Natividade. Em 649, o dogma da Virgindade Perpétua foi definido no Concílio de Latrão como um movimento de reforço ao valor da castidade. O debate sobre a virgindade de Maria antes, durante e após o parto de Jesus se estendeu desde Inácio de Antióquia, no século II, sendo defendida a integridade corporal da Mãe de Deus. A Imaculada Conceição foi cercada de debates entre o final do Período Medieval e o início do Moderno, com grande adesão dos Franciscanos, e tomou força com os conflitos entre a perspectiva católica e a protestante. A doutrina imaculista surge da percepção de que Maria seria imune ao pecado original, ou seja, enquanto Mãe de Cristo, a Virgem foi eleita para gerar o Filho de Deus por não carregar em si a marca do pecado de Adão e Eva – ênfase em Eva por criar um elo entre figuras femininas. Foi apenas em 08 de dezembro de 1854 que o papa Pio IX tornou possível a sua oficialização como dogma de fé, através da Bula *Ineffabilis Deus*. A Assunção da Virgem alcançou sua confirmação em 1950, pelo papa Pio XII, na *Constituição Apostólica Munificentissimus Deus*, quando foi reconhecida a assunção corporal da Virgem após sua morte em favor de Cristo que valida seu merecimento e glória por ser sua Mãe Imaculada. Com base na obra "*De Assumptione Beatæ Mariæ*" (século IX), atribuído a Santo Agostinho ou ao pseudo Agostinho, os franciscanos assumiram como lema de sua tradição mariológica o princípio de que "Cristo poderia preservar sua mãe da corrupção do sepulcro, e Ele o fez, porque era conveniente" (Landgraf, 2022, p. 76). Ou seja, tanto a Conceição quando a Assunção, enquanto contrapartes complementares de um discurso salvífico cristológico, pautaram a espiritualidade franciscana. Assim como o padre Antônio Vieira fez em seu sermão proferido, em 1635, começando pelo fim para voltar ao começo (cf. Vieira, 1699, p. 1), e com base na argumentação de João Duns Escoto, podemos complementar que se Cristo pode livrar sua Mãe da corrupção do sepulcro, assim também o pode fazer para preservá-la do Pecado Original.

9.3.1 O dogma da Imaculada Conceição

A questão do dogma da Imaculada Conceição tem sua gênese cinco séculos após a fundação da Igreja, com as reflexões de Santo Agostinho e São Leão Magno acerca do pecado original, cujo resultado foi o apontamento de que Cristo somente poderia originar de concepção miraculosa. Tal consideração acompanhava as tendências teológicas da época, enfocadas na cristologia, e não ressaltava Maria, muitas vezes ignorada ou colocada em segundo plano. Santo Agostinho defendeu a ausência do pecado era privilégio da graça concedida através de Cristo em resposta ao pelagiano Juliano de Eclana, que foi o primeiro a considerar a pureza de Maria, mas a coloca como parte dos pecadores. O conflito entre agostinianos e pelagianos se estendeu ao longo da Idade Média, desde a Patrística até a Escolástica.

Através da definição do dogma da Maternidade Divina, no Concílio de Éfeso, em 431, o papel da graça divina sobre a *Theotokos* no programa salvífico foi posto em evidência. A Imaculada veio a ser debatida apenas a partir do século VII, com a propagação das festas litúrgicas da Conceição de Maria no Oriente, como parte das celebrações ao anúncio do nascimento de Jesus e João Batista. Pedro Cipollini atribui aos monges ortodoxos e aos soldados que retornavam das batalhas – através do sul da Itália e, pelo norte, vindos da Inglaterra – a responsabilidade por levar a tradição imaculista para o ocidente por meio das festas litúrgicas. Essas festividades começaram a ultrapassar os limites dos mosteiros e adquiriram adesão popular, cuja consequência foi a reação de alguns opositores membros da Igreja por não fazerem parte da antiga Tradição dos Santos Padres da Igreja, como por exemplo

> São Bernardo achava que bastaria afirmar a santificação de Maria no seio materno antes de seu nascimento, não havendo necessidade de afirmar sua isenção do pecado desde o momento de sua concepção. Esta oposição de Bernardo visava a não excluir Maria da redenção alcançada por Cristo. São Bernardo gozava de muita autoridade e encontrou muitos adeptos, mas também opositores (Cipollini, 2017, p. 7).

Foi com Santo Anselmo que a situação se tornou favorável à Imaculada Conceição, quando defendeu a superação teológica da lógica de que o Pecado Original seria transmitido por vias materiais (prazer sexual generativo), facilitando a aceitação de uma exceção. A partir desse ponto adentramos num ponto delicado da

bifurcação teológica e filosófica da defesa do dogma dentro do contexto franciscano. Foi o discípulo de Santo Anselmo, o beneditino Eadmer de Canterbury (c.1060-c.1124) – também conhecido como Eadmer da Cantuária –, quem escreveu o "*Tractatus de Conceptione Sanctae Marie*", obra que influenciou o frade menor João Duns Escoto. O beneditino elaborou a metáfora da castanha "Não poderia [Deus] dar a um corpo humano [...] permanecer livre de todo aguilhão de espinhos, mesmo que tivesse sido concebido entre as pontas do pecado? É claro que Ele poderia fazer isso e queria; se Ele quiz, Ele fez" (Cantebury, *apud* Calderón, 2016, p. 225, tradução nossa)[130]. Essa perspectiva estimulou a lógica escotista responsável por solidificar a defesa da Imaculada Conceição, se opondo a tradição escolástica até então não reconhecida como dogma. As questões que se levantam a partir disso são: como todo esse processo do dogma da Imaculada Conceição foi absorvida na causa franciscana? Como os Frades Menores passaram a argumentar em Sua defesa? Como essa defesa se reverbera nos tetos dos conventos aqui em estudo? Responder tais perguntas envolve diretamente a análise filosófica, teológica e iconográfica dos tetos dos conventos franciscanos aqui estudados e, por isso, devemos observa-los com atenção.

9.3.2 A defesa escolástica da Senhora da Imaculada Conceição

O termo Escolástica se constitui numa denominação complexa do conjunto de movimentos científicos, teológicos e educacionais que compõe parte da filosofia medieval. Podemos considerar a leitura desse período pela ótica generalizadora que abarca diversas reflexões e posicionamentos sócio-políticos em contextos abrangentes, desde o Oriente até o Ocidente. A percepção mais precisa desse período está mais próxima do conceito de "Filosofias Medievais" (Silva, 2013, p. 6), pois

> Quando falamos em Filosofia Medieval e Idade Média, estamos, na realidade, absolutizando o modo ocidental-cristão de ler a História, de delimitar a Filosofia. Erigimos nosso tempo em tempo universal e com isso perdemos algo de importante: a noção de pluralidade dos tempos.

[130] *"¿No que podía acaso [Dios] conferir a um cuerpo humano [...] permanecer libre de toda punzada de espinhas, aunque hubiera sido concebido entre los pinchos dels pecado? Es claro que lo podía y lo queria; si loquiso, lo hizo*" (Cantebury, *apud* Calderón, 2016, p. 225).

> Assim, por exemplo, quando os Árabes expandiram-se para o Oriente, no século VII, encontraram não só os cristãos gregos, expulsos do Império Bizantino, que mantinham as escolas filosóficas; encontraram também filósofos pagãos remanescentes da Academia de Atenas. Ora, a definição ocidental de Filosofia Medieval não cabe nem aqueles árabes, nem aos cristãos orientais e menos ainda aqueles filósofos gregos pagãos (De Boni *apud* Silva, 2013, p. 6).

Numa amálgama redutiva, a tradição Moderna, fundada pelos Renascentistas, atribuiu à Idade Média um teor negativo e depreciativo de obscuridade e alienação religiosa, em oposição à cultura clássica da Antiguidade, quando a realidade é opositiva. É um momento científico com forte vínculo espiritual, cujo interesse estava centrado no estabelecimento da relação entre fé e razão. O surgimento do Cristianismo trouxe consigo a necessidade de ajustar o pensamento filosófico pregresso à Igreja com os seus valores, os seus dogmas, as suas tradições e a sua essência moral e espiritual no modo de pensar a realidade humana terrena. Dois grandes momentos do pensamento filosófico emergiram dessas reflexões: a Patrística e a Escolástica.

O momento histórico-filosófico que pauta o *ethos*[131] medieval foi marcado pelo processo de fragmentação da sociedade romana que ocupava o Mediterrâneo e se alastrava em todas as direções territoriais, seja na Europa, na África ou na Ásia, enquanto emergia uma nova religião no ceio do judaísmo e fundamentada no sacrifício de Cristo. A descentralização política dos territórios ocidentais, a reconfiguração – e hibridismo – sociocultural causada pelo encontro dos povos não-latinos com os romanos e a heterodoxia das inúmeras interpretações das Sagradas Escrituras geravam ruídos com forte teor apocalíptico – pois havia uma tensão no temor ao "fim do mundo" – culminando em percepções místicas sobre a vida humana. Com a gradual institucionalização da religião Católica e a consolidação de seu poder enquanto Igreja Estatal após Constantino legalizar o catolicismo (Édito de Milão, em 313) e torna-lo religião oficial do Império Romano (Édito de Tessalônica, em 380). A abertura para infiltrar os princípios cristãos na sociedade romana esfacelada permitiu a consolidação de seus valores tanto no Ocidente como no Oriente. Era necessário organizar as inúmeras vertentes interpretativas da Palavra, sendo a filosofia greco-

[131]Palavra grega (ἔθος), cuja tradução seria "ética", para definir o conjunto de hábitos, costumes e valores que modulam o comportamento humano e sua identidade numa determinada sociedade para manutenção do bem-estar social.

romana o principal alicerce. Como evidencia Antônio Victor Silva, independente do período, Antigo ou Medieval, os problemas filosóficos continuavam centrados nas "questões essencialistas do ser, do conhecer e do agir que passaram a fazer parte da investigação filosófica" (Silva, 2013). Era necessário encontrar argumentos de racionalização da fé para compreender a natureza de Deus, o lugar do ser humano no programa universal da Criação e o entendimento dos Mistérios da Salvação. A Patrística foi fundamentada no mundo das ideias platônicas, reinterpretada na Cidade de Deus de Santo Agostinho, enquanto a Escolástica se ateve ao universo sensível da vida terrena, pautada no aristotelismo de São Tomás de Aquino. A questão da Imaculada Conceição se manteve transversal nesse processo, pois, ao longo dos séculos, as questões que envolviam os mistérios de Maria com seu Filho foram palco de divergências teológico-filosóficas, sendo ignorada, defendida ou rejeitada pelos teóricos.

A Patrística corresponde ao conjunto de produções filosófico-teológicas pautadas em questões acerca dos mistérios cristológicos salvíficos nos Textos Sagrados ocorridas ao longo dos primeiros séculos da Era Cristã. Essas obras foram desenvolvidas pelos Padres da Igreja, resultando na denominação de "Patrística", e tinham suas bases nos conceitos e estudos de filósofos antigos para responder indagações sobre valores da Igreja. De influência estoica e platônica, o teólogo romano São Justino Mártir (100-165) entendeu o *Logos*, tantas vezes analisado pelos filósofos clássicos, como sendo Jesus Cristo, enquanto Orígenes (185-253) considerou o Filho e Pai como tendo a mesma essência, mas Cristo está subordinado a Deus, além de defender a virgindade de Maria e sua inclusão na universalidade da redenção. Tertuliano (160-220), foi outro defensor da virgindade de Maria, apesar de questionar a Sua santidade, e consolidou o conceito de Trindade no vocabulário cristológico, defendendo a natureza de Deus, Pai e Filho como uma única substância dividida na *Trinitas*. Dayvid da Silva ainda ressalta um traço comum na teologia de Orígenes, de Tertuliano, de São Cirilo de Jerusalém (c.313-386) e de São João Crisóstomo (c. 347-407) quanto ao comportamento e intenções dos membros da família de Jesus, encontrando argumentos nas Escrituras que confirmariam ambições pessoais. Um dos exemplos foram as Homilias sobre Mateus do arcebispo de

Constantinopla sobre os interesses de Maria e seus familiares de tirar proveito da fama de Jesus:

> Quando lhe disseram: tua mãe e teus irmãos te procuram, é porque se aproximavam por estarem movidos por sentimentos humanos, sem intenção de escutar algo que pudesse ajuda-los. Sem dúvida, queriam aproveitar de seu parentesco com ele para vangloriar-se... Porque, para dizer a verdade, o que a mãe de Jesus pretendia procedia de uma intenção supérflua, já que o fazia para aproveitar-se diante do povo, provando como ela mandava e tinha autoridade sobre seu filho, do qual ainda não fazia uma ideia muito elevada (Crisóstomo, *apud* Silva, 2015, p. 148).

Em defesa da Virgem, tanto Santo Ambrósio de Milão (c.340-397), arcebispo de Mediolano (antigo nome para a atual cidade italiana Milão) adepto da valorização da relação entre a liturgia e a adoração dos fiéis a Deus, quanto Pelágio da Bretanha (350-423), monge ascético bretão que refletiu sobre o Pecado e o livre-arbítrio em sua obra “Da Natureza”, colocaram Maria com santidade indubitável cuja vida ascética era um exemplo a ser seguido. Teodoro de Ancira (?-c.446), Bispo de Ancira (Turquia) e membro do Primeiro Concílio de Éfeso (431), afirmou em sua quarta homilia que “Aquele que criou outrora a virgem [Eva] sem opróbrio fez nascer a segunda sem mancha” (Ancira, *apud* Silva, 2015, p. 149). João Damasceno (675-749), de educação helenística, ficou conhecido pela defesa da veneração dos ícones e reconhece a santidade, a Imaculada Conceição e a Assunção de Maria, que lhe rendeu o título de “Doutor da Assunção” (*Doctor Assumptionis*). A mística de Pseudo-Dionísio, o Areopagita (séc. V e VI), se concentra no problema do conhecimento de Deus através das Teologias Afirmativa, Negativa e Mística, ou seja, através daquilo que é possível dizer sobre Deus, daquilo que não é plausível e daquilo que vai para além de qualquer conceito ou palavra, respectivamente (cf. Brandão, 2004, p. 93). Podemos concluir tal listagem dos Padres da Igreja com Santo Agostinho (354-430), provavelmente o mais emblemático membro desse grupo e que também reconhece a santidade e virgindade de Maria através da graça, apesar de se posicionar contrário à ideia de que está isenta da redenção (cf. Silva, 2015, p. 149). O Bispo de Hipona é entendido pela historiografia da filosofia como o principal representante da Patrística pela sua defesa do mundo das ideias platônico revestido na Cidade de Deus (*De Civitate Dei*) e refletir sobre o problema do Bem e do Mal. Originário da província romana de Tagaste, próximo ao mar Mediterrâneo no norte da África, Aurélio Agostinho teve uma trajetória em direção

a santidade muito conturbada. Sua juventude foi marcada por vivências hedonistas inspiradas pelo maniqueísmo do qual seguia enquanto estudava retórica em Cartago, rejeitando posteriormente esse movimento e aderindo ao ceticismo e ao neoplantonismo quando foi lecionar em Roma. Além da influência de sua mãe, Santa Mônica (331-387), Agostinho foi fortemente instigado por Santo Ambrósio para se converter ao catolicismo, realizando o seu batismo em 387. Na cidade africana de Hipona, foi ordenado sacerdote (391) e, posteriormente, nomeado bispo (395), mantendo-se no trono episcopal até sua morte, em 430. Seu respeito e aderência entre os fiéis garantiram sua canonização por aclamação popular[132] e posterior reconhecimento do papa Bonifácio VIII como Doutor da Igreja – cujo epíteto seria de Doutor da Graça (*Doctor Gratiae*) –, em 1298. Segundo Antônio Silva, Santo Agostinho se consolidou no ato de "vestir" a filosofia platônica com "trajes cristãos" ao defender que a busca pela verdade divina deve ocorrer no "mundo das ideias" e possível pela iluminação divina. As tradições maniqueísta e cética também contribuíram para o discurso agostiniano na sua concepção de uma moral dualista dos seres humanos entre o bem e o mal e no questionamento sobre o universo sensorial dos indivíduos. Em síntese, a filosofia agostiniana utiliza do mesmo raciocínio platônico que distingue alma do corpo para analisar a relação entre a Graça e o Pecado, tornando a referida alma dos seres humanos vulnerável aos desejos carnais e materiais de seu invólucro (corpo) e assim o

> objeto da filosofia, segundo afirma Agostinho em sua obra *Soliloquia*, pode ser condensado em duas palavras: Deus e a alma. O conhecimento da alma é o conhecimento de si mesmo. O homem, portanto, constitui também o objeto central da filosofia, já que o conhecimento de Deus é o conhecimento do criador do homem, de sua origem (origo); através do conhecimento do homem, o "filósofo se torna idôneo para compreender o princípio racional do universo". São dois objetos estreitamente unidos da indagação filosófica: só se chega a Deus partindo do homem, mas do homem também se obtêm verdadeira ciência somente quando nele se descortina a imagem de Deus (Santos, *apud* Silva, 2013, p. 8).

A perspectiva centrada no mundo das ideias platônico presente na Cidade de Deus agostiniana se estendeu ao longo dos primeiros séculos da Idade Média, até

[132]A canonização até o século XII era um processo que dependia da aderência da devoção dos fiéis ao santo, que o aclamavam enquanto tal. Apenas em 1234 o papa Gregório IX decide por formalizar a canonização, atribuindo a exclusividade do decreto ao poder papal.

que a Escolástica permitiu que as reflexões aristotélicas de São Tomás de Aquino redirecionassem o foco para a questão do mundo sensível. Ainda impregnados pelo mistério da relação entre fé e razão, o local de sua reflexão passou a ser nas escolas, dando origem ao nome do movimento. Segundo Antônio Silva, a sua gênese está na fundação das primeiras escolas no território franco, durante o século VIII. Carlos Magno, o Imperador do Ocidente, atribuiu ao monge inglês Alcuíno a função de restabelecer o ensino em sua corte, cuja reverberação permitiu nascer espaços educacionais intimamente vinculados aos núcleos religiosos: mosteiros e conventos. Com o acesso às bibliotecas conventuais, o

> *magister scholae* ou *scholasticus*, em seu ensino, lia e comentava textos, emergindo, daí, questões de metafísica, psicologia, moral, dando origem a um novo grande período para a filosofia, que recebeu o nome de escolástica ou "filosofia das escolas" (escolas teóricas dos beneditinos, dos episcopais, dos dominicanos e dos franciscanos) (Luckesi, *apud* Silva, 2013, p. 9).

A partir do século XII, a Escolástica transcendeu os espaços religiosos e alcançou as escolas palacianas e as Universidades. Como confirma Terezinha Oliveira, a Escolástica é "filha dos conventos, das catedrais e, mais tarde, das Universidades medievais" (Oliveira, 2013, p. 40). Enquanto método de ensino, nasceu para atender às necessidades filosóficas humanas dos indivíduos de explicar racionalmente os mistérios no limiar entre a fé e a razão, cuja concepção filosófica integra o entendimento da vida na terra e de sua

> transcendência às limitações deste mundo e a mundivivência cristã em que a revelação de Cristo assegura que a vida continua além da morte, que um destino feliz ou infeliz aguarda o homem conforme o seu modo de viver na terra, e que neste mundo já se é possível ao homem nascer para a vida sobrenatural e nela crescer até que possa, após a morte, fixar num estado definitivo de completa beatitude ou de felicidade eterna (Nunes, *apud* Oliveira, 2013, p. 41).

Tal dimensão filosófica se ajusta aos interesses políticos desde o governo carolíngio, pois foi dentro desses espaços educacionais que se preparavam os sacerdotes, monges e frades, governantes e nobres para assumiriam suas obrigações dentro das sociedades europeias onde essas instituições eram fundadas. Ou seja, eram espaços de preparação das elites para a manutenção do poder religioso e político. Nessas escolas circulavam debates pautados na integração teológico-filosófica entre os saberes greco-romanos dos filósofos da Antiguidade com a

interpretação cristã dos referidos Padres da Igreja condensados na Patrística. Sua consolidação enquanto método se baseou nas questões (*Quaestio*) e as disputas (*Disputatio*), ou seja, diálogos sobre um determinado tema instigados pelos mestres escolásticos em seus estudantes e debatidos de forma oral. Iniciava-se por uma sentença e esse era o momento onde se apresentavam os argumentos favoráveis ou desfavoráveis para que o professor apresentasse a resolução do debate. O teor prático teve forte influência dos princípios Aristóteles adentraram o pensamento filosófico medieval através das traduções e comentários de filósofos de origem árabe, como Avicena (980-1037) e Averróis (1126-1198), cuja "interpretação sobre A Alma de Aristóteles, por exemplo, incitou enormes controvérsias sobre a natureza da mente racional" (McDonald, *apud* Silva, 2013, p. 10). A base platônica da Patrística agostiniana estava concentrada numa razão subordinada a fé e a iluminação para alcançar a racionalidade partia de Deus, enquanto o aristotelismo tomista argumenta que as respostas para os mistérios da fé podem ser alcançadas pela razão com maior autonomia. Não se negava a subordinação da razão, apenas concentrava seus esforços no que era possível através de linhas de estudos acessíveis no plano terreno, catalisados no *Trivium* e no *Quadrivium*, artes que estruturaram as instituições de ensino universitário, sendo a primeira de cunho discursivo e a segunda de cunho natural. O *Trivium* era composto pelas matérias ligadas ao preparo dos estudantes para a argumentação textual e oral de gramática, dialética e retórica. O *Quadrivium* estava direcionado as questões da natureza com forte relação com estudos numéricos importando e organizando conhecimentos greco-romanos e árabes ligados a aritmética, a geometria, a astronomia e a música. Carla Mary Oliveira ressalta que os estudos de gramática já eram determinados nos Estatutos Provinciais franciscanos durante o Período Medieval e era exigida a presença de mestres (*Magister Grammaticæ*) nos principais conventos. Tais orientações foram registradas no *Statuta Alexandrina* de 1501, cujo nome deriva do papa Alexandre VI que ratificou esses Estatutos Gerais, e seriam essas as bases para a futura criação dos Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil, em 1709:

> Para que os Estudantes, q haõ de ir à Filosofia, sejam bons Grammaticos, ordenamos que no Convento de nosso Padre S. Francisco da Cidade da Paraiba haja estudo de Grammatica, pois he o fundamento de todas as mais sciencias; para o qual elegerà o Irmaõ Ministro quando for em visita dès, ou doze Religiosos, que vir tem

> genio, & habilidade para as mais sciencias; & para Mestre do ditto estudo de Grammatica escolherá de toda a Provincia o Religioso, que estiver mais bem visto nella, para que da sua explicaçaõ se aproveytem os discipulos; ao qual Mestre izentamos de todo o Coro & obrigações do Convento (Estatuto, *apud* Oliveira, 2024, p. 6).

O trecho acima deixa evidente como os modelos escolásticos se propagaram dentro dos espaços conventuais franciscanos e modularam a prática educacional a longo prazo, alcançando o século XVIII. Ressaltemos a presença em variados exemplos de Estatutos Provinciais a presença de capítulos dedicados a “Ordem Escolástica”, instruindo como deveriam ser estruturadas as aulas.

Terezinha Oliveira atribui ao Santo Mártir romano Boécio (480-525) como o primeiro escolástico com base na afirmação de Martim Grabmann:

> No Ocidente, Boécio, o último romano e o primeiro escolástico, introduziu, por meio de traduções e comentários, o pensamento aristotélico, especialmente no que se refere à Lógica, enquanto que sua *Consolatio philosophiae*, muito lida e comentada na Idade Média, tem uma base neoplatônica-escolástica (Grabmann, *apud* Oliveira, 2013, p. 40-41.

Suas obras resultam numa análise sobre o conceito de “natureza”, não apenas nas suas traduções de tratados de lógica de Aristóteles, como também nas suas analises filosóficas do amor de Deus em sua obra “A consolação da Filosofia” (*De Consolatione Philosophiae*). Escrita na prisão, com datação próxima a de sua morte por execução, seu derradeiro fim justifica o enfoque em suas lamentações. Outro filósofo que refletiu sobre a natureza foi João Escoto Erígena (810-877), tradutor das obras de Psdeudo-Dionísio, o Areopagita, e responsável por refletir sobre o dogma da Criação do Mundo elaborando sua obra *Periphyseon* (década de 860) inspirado por padrões simbólicos. Traduzida por Thomas Gale, em 1681, como “A Divisão da Natureza” (*De Divisione Naturae*), a obra de cunho cosmológico apresenta quatro naturezas: Aquilo que cria e não é criado (Deus), Aquilo que é criado e que cria (Cristo e as ideias primordiais), Aquilo que é criado e não cria (o que está no espaço e no tempo) e Aquilo que não é criado e nem cria (retorno a Deus). O Santo beneditino Anselmo de Cantuária (c.1033-1109) vai além e procura comprovar a existência de Deus através do argumento ontológico e da Paixão na teoria da expiação. Influenciado por Santo Agostinho, Aristóteles e Boécio, Anselmo escreveu obras como “Monológio” (1077) argumentando que Deus é a bondade absoluta de onde deriva toda as

bondades terrenas, mas foi sua defesa da existência de Deus que levou o Abade de Bec ao argumento ontológico de que Deus existe na realidade, pois é a maior coisa que a mente humana pode alcançar e se é cognoscível na imaginação também o é na materialidade. Quanto a teoria da expiação, seu argumento foi direcionado a resolução da questão do sacrifício de Cristo pela humanidade para remissão do Pecado Original, pois nenhum ser humano poderia alcançar o próprio perdão por tamanho Pecado, somente Deus, o que significa que Jesus teve de existir para fazer isso, pois Ele é tanto homem quanto Deus. Diferente do Santo franco Pascácio Radberto (785-865), Santo Anselmo se opunha ao nascimento imaculado da Virgem. Para o abade de Corbie que foi, segundo João Damasceno, o "primeiro a afirmar que Maria 'foi alheia a qualquer contágio vindo da primeira origem'" (Damasceno, *apud* Silva, 2015, p. 150). Para o arcebispo da Cantuária, o Pecado Original foi apagado pela graça quando a Virgem foi escolhida por Deus para gerar o seu Filho, questionamento presente na sua obra "Do conceito de Virgindade e o Pecado Original" (*De virginali conceptu et de peccato originali*). O monge cisterciense São Bernardo de Claraval (1090-1153), além de defensor da *Lectio Divina* (Leitura Orante) e do aspecto mais pessoal da devoção a Cristo, concordava com os demais mestres escolásticos em se opor à ideia de Maria imune ao Pecado, mas foi grande defensor da Virgem enquanto mediadora. Outro filósofo averso a ideia de Maria como Imaculada foi o maior representante da Escolástica, São Tomás de Aquino (1225-1274). Originário de Roccasecca, no condado italiano de Aquino, o *Doctor Angelicus* (Doutor Angélico)[133] assumiu o hábito dominicano e dedicou sua vida aos estudos teológicos cristãos, como Deus e Cristo, a Criação, os seres humanos e seu propósito existencial, além da questão dos Sacramentos, aglutinados em sua obra emblemática "Suma Teológica" (1265-1273). Sua estrutura é composta por três partes que indaga se: a existência de Deus é auto-evidente, pode ser demonstrado que Deus existe e se Deus existe. O frade dos pregadores, influenciado pela filosofia aristotélica, estava profundamente interessado pela natureza de Deus e de Cristo, que leva ao conceito de Ser e Essência, além de refletir sobre Deus enquanto caminho para a felicidade. Assim como Santo Anselmo e São Bernardo, São Tomás de Aquino discordava da

[133]Também clamado pelo papa Pio V, em 1568, como *Doctor Communis* (Doutor Comum) e *Doctor Universalis* (Doutor Universal) e, em 1999, o papa João Paulo II acrescenta o epíteto de *Doctor Humanitatis* (Doutor da Humanidade).

Imaculada Conceição, pois argumentava que Maria nasceu de uma relação sexual carnal e, como herdeira de Adão e Eva, não estava imune ao Pecado Original. Em sua visão, Cristo é o redentor universal da humanidade e isso incluiu sua Mãe. A diferença está na graça obtida pelo Espírito Santo, que santificou e purificou Maria (cf. Silva, 2015, p. 150-151). Pedro Lombardo (década de 1100-1160) foi um teólogo natural de Novara, cuja formação foi realizada em Lucca. Com o patrocínio de São Bernardo de Claraval, estudou na Abadia de São Vitor de Paris, onde teve contato com teólogos como Pedro Abelardo (c.1079-1142) e Hugo de São Vitor (1096-1141). Dentre suas obras, a mais popular entre os seus sucessores escolásticos foram os "Quatro Livros das Sentenças" (*Quatuor libri sententiarum*), onde aglutina reflexões de suas aulas com referências aos filósofos da Antiguidade, a Bíblia e aos Padres da Igreja.

Em resposta aos ramos escolásticos que se opõem ao dogma da Imaculada Conceição, outros teólogos e filósofos do mesmo período saíram em sua defesa e lançaram caminhos sólidos para sua aprovação. Tal salvaguarda teve no interior dos conventos franciscanos alguns dos principais representantes, cujas exaltações estão presentes nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste aqui estudados.

9.3.3 O embate franciscano

Retornando ao teto abaixo do coro do Convento do Recife, relembramos como a figura de Alexandre de Hales e de São Boaventura foram colocadas em oposição aos de João Duns Escoto e Guilherme de Okcham. Temos aqui o ponto crucial no embate franciscano entre os defensores e os opositores do dogma imaculista. Segundo Carme Calderón, o teólogo franciscano espanhol Pedro de Alba e Astorga (c.1601-1667) foi essencial para a difusão da relação que se estabelece entre os posicionamentos de cada membro da Ordem na concepção da Virgem enquanto Imaculada. Em 1663, o teólogo franciscano apresenta a obra "*Militia Inmaculatae Conceptionis Virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccato*", cujo teor é pautado na condensação de cada ponto de vista dos teólogos e filósofos seráficos e extrai posicionamentos que confirmam a essência imaculista crescente dentro do mundo franciscano (cf. Carmén, 2016, p. 231).

Tanto Alexandre de Hales quanto São Boaventura, assim como representantes de outras Ordens como São Tomás de Aquino (dominicano), possuíram grande admiração pela Virgem e reconheciam o seu valor no mistério da Encarnação e da Paixão. A questão que se tinha até então era a não aceitação de que Maria havia nascido imune ao Pecado Original. Segundo João Diogo Mendes, o que justificava a oposição ao dogma da Imaculada Conceição residia numa questão cristológica, afinal, o

> privilégio mariano atentava contra o lugar único e central de Cristo. Segundo ele [Tomás de Aquino], se a alma de Maria não tivesse sido manchada pelo pecado original, isso prejudicaria a dignidade de Cristo como Redentor universal; como afirma o teólogo, «só resta, pois, que a santificação da Bem-aventurada Virgem se tenha realizado depois de receber a alma» e «a alma da Bem-aventurada Virgem, porém, contraiu o pecado original, mas foi purificada antes de nascer do seio materno», pois 'a bem-aventurada Virgem contraiu o pecado original porque foi concebida segundo a concupiscência da carne e pela união entre o homem e a mulher' (Mendes, 2021, p. 32-33).

O Santo dominicano tinha como base o vínculo direto que se fazia entre o Pecado Original e o sexo (ato carnal), posicionamento defendido por São Boaventura. O teólogo franciscano reafirma que a redenção de Cristo é universal, mas a Imaculada prejudicava essa concepção da salvação, pois diminuiria a glória do Filho ao torna-la também imune ao pecado, honra que deveria pertencer apenas a Jesus. O Doutor Seráfico defende que Maria recebeu todos os seus privilégios por conta de seu Filho e, mesmo tendo sua natureza humana, ela está além dos mortais e se equipara aos Santos – sendo a mais próxima de Cristo – ao evitar o pecado mortal e venial. Assim como os teólogos da Patrística, o que foi possível argumentar em favor da Virgem era a sua isenção do pecado pessoal, mas que deveria passar pela Salvação assim como todos os outros mortais, a diferença consistia que os "outros se levantaram depois da queda, a bem-aventurada Virgem, por assim dizer, foi sustentada na queda para não cair" (Boaventura, *apud* Mendes, 2021, p. 34).

A visão discordante quanto ao dogmática da Imaculada Conceição se altera a partir do beato franciscano João Duns Escoto. Inspirado em seu mestre Guilherme Ware, defende que a ausência de pecado de Maria é a maior prova da universalidade da redenção de Cristo, pois é o exemplo perfeito da ação salvífica:

> Como perfeitíssimo mediador, Cristo exerceu o grau mais perfeito possível de mediação relativamente a uma pessoa para a qual ele era

> mediador. Ora, para pessoa alguma ele exerceu um grau mais excelente do que para Maria. Isto, porém, não teria acontecido se ele não houvesse merecido preservá-la do pecado original (Escoto, *apud* Cipollini, 2017, p. 8)

Assim se institui o conceito de que se Cristo tinha condições de libertar sua Mãe do pecado, ele assim o fez. A redenção preservativa foi argumentada pelo teólogo na sua "*Lectura in Librum Tertitum Sententiarum*" sob o título de "*Utrum Beata Virgo fuerit concepta in peccato originali*" (cf. Calderón, 2016, p. 226). É a sua *questio* como a mais perfeita forma de libertação do pecado, afinal, uma "redenção que preserva do pecado original é mais perfeita do que a que liberta do pecado" (Mendes, 2021, p. 34). Essa defesa é exaltada nos Conventos Franciscanos do Nordeste não apenas através dos retratos de João Duns Escoto, como também da representação de duas cenas que marcam o momento mais desafiador do Beato. No teto abaixo do coro do Convento de Igarassu, três caixotões octogonais apresentam: a figura da Imaculada Conceição com o manto da Senhora da Misericórdia recobrindo os Frades Menores no caixotão central, o Beato pedindo a bênção da Imaculada Conceição antes de sua arguição e o Beato desentendendo sua *questio* entre os teólogos. A cena da prece de João Duns Escoto à Virgem se repete num dos painéis octogonais hagiográficos do teto da sacristia do Convento de Olinda. Em ambos os casos, encontramos o frade diante da imagem da Santa e sai da boca do Beato alguns dizeres de rogo. No exemplo de Igarassu, a inscrição se limita a dizer "*Dignare me, laudare te Virgo sacrata*", mas, em Olinda, a mensagem se completa com "*Dignare me laudare te, Virgo Sacrata, da mihi virtutem contra hostes tuos*". A tradução seria "Me torna digno de te louvar, Virgem Santa, dá-me coragem contra seus inimigos", se referindo aos escolásticos contrários a Imaculada concepção de Maria.

Figura 295– Pormenor do painel de João Duns Escoto. Teto da sacristia do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

Outro aspecto refutado pelo beato franciscano foi da natureza de Maria enquanto mulher humana, nascida de maneira carnal, mas entendida na dualidade da concepção ativa e passiva. Sua defesa foi pautada na intencionalidade de São Joaquim e Santa Ana em gerar Maria. Ela assume um caráter passivo, pois a escolha de sua concepção veio de Deus e não deles, é exterior ao desejo sexual. Então a Virgem se mantém pura da intencionalidade em si. Quanto a sua natureza humana, Maria não estava isenta do *debitum* do Pecado Original por ser humana e deveria aceitar as consequências da responsabilidade das ações de Adão e Eva. Segundo João Diogo Mendes, João Duns Escoto tem como base o princípio de Santo Anselmo de que o pecado é a carência da graça (cf. Mendes, 2021, p. 35), e no momento da Anunciação, Maria obteve a graça ao receber Jesus em seu ventre. Ou seja, nela não havia espaço para o pecado, pois Cristo, enquanto Mediador e Redentor, redimiu sua Mãe por preservação. Tal conclusão de João Duns Escoto contribuiu para a gênese da consolidação da Imaculada Conceição enquanto dogma num universo marcadamente cristológico, como parte da História da Salvação e essencial para

entender o Mistério da Paixão. Como destaca Pedro Cipollini, a defesa do Doutor Sutil se propagou ao longo dos séculos, sendo bem recebida pelas Ordens religiosas, nas universidades e pela Comunidade dos fiéis, tendo influenciado outros teólogos a refletirem sobre o tema e desenvolverem contributos significativos dentro da Escolástica (cf. Cipollini, 2017, p. 8). Pedro Aureolo, discípulo de Duns Escoto, exemplifica esse empenho pela validação da Imaculada através de sua obra "*Tractatus de conceptione Beatae Mariae Virginis*" (1314-1315), onde lhe dedica seis secções. João Diogo Mendes resume com precisão cada um dos pontos:

> Na primeira secção, partindo da Escritura e dos textos teológicos acerca do assunto, Aureolo faz alusões às passagens que parecem contradizer a doutrina. Na segunda secção, irá apresentar uma distinção deveras importante, fazendo notar que alguém possa estar, de *iure*, sujeito ao pecado original pela própria natureza e pela conceção normal, sem estar *de facto*, por uma graça especial. Na terceira parte, partindo da omnipotência de Deus, afirma como certa a preservação de Maria da mancha do pecado original, por parte de Deus. Na secção seguinte, partindo dos princípios de Duns Scoto, vê a redenção preservativa como o ato mais perfeito de redenção, reafirmando que Cristo é Redentor perfeitíssimo. Também aduz que a conceção imaculada de Maria é uma preparação para a sua maternidade divina, sendo a maternidade uma graça maior do que a conceção sem mancha do pecado original. Salienta, ao terminar, que da carne absolutamente sem pecado de Cristo advém a impecabilidade da carne de Maria (Mendes, 2021, p. 36).

Carme Calderón ainda reforça que esses discursos foram registrados nas obras "*De conceptione Immaculata Beatissimae Virginis*" e "*Repercussorium contra adversarium innocentiae Matris Dei*". Quanto a Raimundo Lúlio, ainda temos o "*Liber de Conceptu Virginali, in quo ipsam Dei Matrem purissimam sine aliqua originalis peccati labe ese conceptam*" (cf. Calderón, 2016, p. 232).

Tamanha demanda e interesse pela questão da Imaculada justificou a necessidade de debate, definição e formalização por parte do Magistério da Igreja (cf. Cipollini, 2017, p. 8). Esse anseio por uma resolução do dogma se tornou mais acentuado quando, enquanto os franciscanos, jesuítas e outras Ordens passaram a validar a Imaculada Conceição, os dominicanos permaneceram contrários e a falta de posicionamento da Igreja era um dos fatores que alimentava o discurso dos pregadores de São Domingos. Em 1325, João XXII demonstra os princípios de adesão papal à Imaculada Conceição quando ordenou a celebração da Virgem na sua capela, em Avinhão (cf. Calderón, 2016, p. 229). A partir do século XV, o debate do referido

dogma passa a circular dentro do Magistério e, entre o Concílio de Basileia e o Tridentino, muitos avanços em direção a Imaculada foram feitos.

O Concílio de Basileia foi convocado pelo papa Martinho V, em 1431, estendendo-se até 1445, sob a gestão do papa Eugênio IV, quando foi transferido para Ferrara e, por fim, para Florença na tentativa de fugir da ameaça da peste. Dentre os tópicos abordados pela reunião conciliar, foi promulgado na 36ª sessão (1436) a validação da crença na Imaculada Conceição, permitindo a sua pregação e ensino, além de proibir o inverso e instituir o dia 8 de dezembro como Seu dia. João Diogo Mendes destaca que foi o Concílio de Basileia que converteu a festa da Senhora da Conceição de *de pietate fidei* para *de necessitate fidei*, ou seja, com base no pensamento de João de Segóvia: "por doutrina *de pietate fidei* entende-se uma doutrina em que não é obrigatório crer, mas também não é lícito opor-se a ela, [...] Já por doutrina *de necessitate fidei*, entende-se uma doutrina onde é necessário o assentimento da fé" (Mendes, 2021, p. 36-37). Apesar de ter sido invalidado no ano seguinte, por ser considerado cismático, o privilégio da redenção preservativa já havia se espalhado pela Europa e adotado em diversas instituições de ensino. A atitude da Santa Sé foi "moderadora, promotora de amadurecimento, esclarecedora e, por fim, decisória" (Cipollini, 2017, p. 8) e então ocorreu, durante o governo do papa franciscano Sisto IV, a oficialidade do culto imaculista através da Constituição *Cum praeexcelsa* (1475):

> Nós achamos conveniente, ou melhor, obrigatório, convidar todos os fiéis cristãos às indulgências e à remissão dos pecados, para que a Deus onipotente [...] rendam graças e louvores pela admirável conceição da mesma Virgem imaculada e ofereçam as missas e os outros ofícios divinos para isto instituídos na Igreja de Deus e deles participem, para se tornarem, pelos méritos e intercessão da mesma Virgem, cada vez mais aptos à graça divina (DS, *apud* Mendes, 2021, p. 38).

Não é de se surpreender que o mesmo Sisto IV seja representado proclamando o papel mediador da Imaculada através da antífona "Tu és a advogada dos pecadores" (*Tu advocata peccatorum*) no teto abaixo do coro do Convento do Recife. Ao deixar claro, em sua Constituição, o mérito da Imaculada enquanto intercessora, o pontífice torna digno e coerente a sua presença na construção do discurso no programa compositivo-iconográfico imaculista dos forros dos Conventos Franciscanos do Nordeste. Sisto IV é a autoridade máxima não só da Igreja como também da Ordem,

contribuindo para a cristandade e para a consolidação do culto a Imaculada. Diante dos ataques do padre dominicano Vicente Bandello contra o dogma imaculista, Sisto IV teve de lançar duas bulas sob o título *Grave nimis* (1482 e 1493). Na primeira, o pontífice tornou passível de excomunhão quem pregasse contra a Imaculada, mas não considerava herético quem defendesse a versão de uma Maria concebida com o Pecado Original, pois seu culto era entendido como *de pietate fidei*. Quanto a segunda bula, o papa considerou pecado condenável quem emitisse opiniões contrárias a Imaculada. As referidas bulas foram ratificadas durante a primeira fase do Concílio de Trento, quando os eclesiásticos debatiam a relação da Virgem com o Pecado Original. O combate ao protestantismo tornou inviável aprofundar o tema, apesar das tentativas do cardeal Pacheco de pôr em questão a definição dogmática da Imaculada, e o resultado foi o reforço daquilo que Sisto IV havia determinado. Ocorreu entre 1475, com a bula de Sisto IV, e 1854, com a oficialização definitiva do dogma da Imaculada Conceição pelo papa Pio IX, um longo e gradual processo de reconhecimento. Após Sisto IV, alguns papas apenas renovaram o que o pontífice havia declarado, como o papa São Pio V, que apenas adicionou a liberdade de se discutir o tema nos meios acadêmicos, o papa Paulo V, que proibiu o ataque público dos teólogos à doutrina, e o papa Gregório XV, que concedeu a liberdade de posicionamento favorável ou desfavorável, mas sem permissão para que se condenassem como heréticos. A situação se reconfigura a partir do papa Alexandre VII, cuja bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (1661), vai oficializar o culto imaculista em reconhecimento a antiguidade e a popularidade de seu culto:

> Antiga é a piedade dos fiéis cristãos para com sua bem-aventurada mãe, a Virgem Maria, pelo que pensam que sua alma foi preservada imune da mancha do pecado original, desde o primeiro instante da criação e da infusão no corpo, por especial graça e privilégio de Deus em consideração dos merecimentos de seu filho Jesus Cristo, Redentor do gênero humano, e com este sentimento eles honram e celebram com rito solene a festa de sua conceição (DS, *apud* Mendes, 2021, p. 41)

João Diogo Mendes esclarece que a bula de Alexandre VII foi essencial para a aderência do culto imaculista na Europa, sendo promovido homenagens e louvores a Virgem entre os povos e as monarquias. Carme Calderón reforça esse ponto de vista esclarecendo a importância da comoção popular como força de convencimento da Igreja:

> Esta posição da Igreja a favor da Imaculada Conceição é favorecida, sobretudo, pelo fervor da fé popular, que, como tem sido reiteradamente apontado, precede a teologia e o magistério na defesa do referido privilégio mariano. Assim, enquanto Alexandre VII afirmou em 1661 que "antiga é a piedade dos fiéis cristãos para com a Bem-Aventurada Virgem Maria, que sentem na alma que no primeiro instante da sua criação e infusão no corpo, ela foi preservada imune à mancha de pecado original" (Calderón, 2016, p. 230, tradução nossa)[134].

Em homenagem a restauração da coroa portuguesa, em 25 de março de 1646, D. João IV tornou Nossa Senhora da Imaculada Conceição padroeira de Portugal e suas colônias, enquanto D. Pedro I tornou-a padroeira do Império dois séculos depois. O tema da Imaculada Conceição também foi implementado oficialmente o seu tema nas aulas de teologia de mais de 150 universidades. José Francisco Meirinhos aponta que no século XVII, a Universidade de Coimbra sofreu grande influência da teologia de João Duns Escoto através da exigência do rei João IV que "jurou «defender, ler, pregar e ensinar publica e particularmente» a doutrina da Imaculada Conceição" (Meirinhos, 2008, p. 19). Seu estudo ainda evidencia o enfraquecimento da influência dos dominicanos de tradição tomista, cuja ausência no corpo docente da instituição favoreceu a consolidação da doutrina escotista da Imaculada. A priorização do dogma chegou a tal ponto que todos os mestres da Universidade portuguesa foram obrigados a jurar defender o privilégio da Virgem Imaculada, mas o cátedra frei Diogo Artur, membro da Ordem dos Pregadores, foi deposto ao se negar a fazer o voto em 1648.

Em 1708, o culto da Imaculada Conceição deixa de ser *de pietate fidei* para se configurar como *de necessitate fidei*, através da bula *Comissi nobis divinitus*, publicada pelo papa Clemente XI. Tal alteração significava que o culto imaculista era oficialmente obrigatório em toda a Igreja. Após esse período, o tema mantém-se sem grande envolvimento da Santa Sé, pois o final do século XVIII e o início do XIX foi marcado pela instabilidade política europeia que culminou na Revolução Francesa e no Período Napoleônico, momento que os papas se concentraram na defesa do Estado Pontifício. O debate sobre dogma da Imaculada Conceição reacende em 1830, com a aparição da Virgem na visão de Santa Catarina Labouré. Em 1837, o teólogo

[134] "Este posicionamiento de la Iglesia a favor de la Inmaculada viene favorecido, ante todo, por el fervor de la fe popular, la cual, como ha sido repetidamente señalado, precede a la teología y al magisterio en la defensa de dicho privilegio mariano. Así, mientras Alejandro VII afirma en 1661 que 'antigua es la piedad de los fieles cristianos para con la Santísima Virgen María, que sienten en su alma, que en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, fue preservada inmune de la mancha del pecado original'" (Calderón, 2016, p. 230, tradução nossa).

jesuíta Giovanni Perrone (1794-1876) publicou sua "*Disquisitio Theologica*", onde fez uma reconstituição cronológica de todos os fatos, eventos e debates relacionados a Imaculada Conceição até o governo do papa Gregório XVI (1831-1846). O teólogo também argumentou que o posicionamento contrário dos tomistas a Imaculada havia se encerrado quando os dominicanos autorizaram a sua celebração em seus conventos. Ou seja, a defesa dos escotistas teve caminho livre para consolidar o dogma de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, o que ocorreu durante o governo do papa Pio IX. O primeiro ato do pontífice foi reunir teólogos para analisar a validade da questão da Imaculada como dogma, em seguida, dos cardeais que orientaram Pio IX a enviar a encíclica *Ubi primum* (1849) para todos os bispos do mundo darem seu parecer acerca do tema. O intuito era ter consciência do impacto da Imaculada no *sensus fidei*, ou seja, a totalidade dos fiéis que

> receberam a unção que vem do Espírito Santo (cf. 1Jo 2.20 e 27), não pode enganar-se na fé, e manifesta esta sua propriedade característica através do sentido sobrenatural da fé do povo inteiro, quando "desde os bispos até os últimos fiéis leigos" exprime o seu consenso universal a respeito das verdades de fé e costumes. Graças a esse sentido de fé, que é suscitado e amparado pelo Espírito de Verdade, o povo de Deus, sob orientação do sagrado magistério e na fiel observância ao mesmo, recebe, não uma palavra humana, mas o que realmente é, a palavra de Deus (cf. 1Ts 2.13), e adere indefectivelmente à fé, transmitida aos santos de uma vez para sempre (cf. Jd 3), penetra-a mais profunda e convenientemente, e transpõe-na para a vida com maior intensidade (LG, *apud* Landgraf, 2022, p. 35).

O resultado é que de 603 respostas, 546 foram favoráveis a aprovação do dogma imaculista. Após a redação da Constituição Apostólica, reunindo todo o levantamento teológico, filosófico, eclesiástico e comunitário da Igreja, em 8 de dezembro de 1854, Pio IX celebrou na Basílica de São Pedro, a bula *Ineffabilis Deus*, encerrando definitivamente o polêmico tema da Imaculada Conceição.

10 Temáticas: a Imaculada Conceição

> Nossa Senhora, Mãe de Jesus, Mãe de todos nós, roga por tudo que tudo é teu, por cada coisa, por cada ser, pelos que cantam, pelos que choram, pelos os que Te esquecem, pelos os que Te imploram, Santa Maria Nossa Senhora, Maria dos tamarineiros, dos riachos, manguezais, dos dendezeiros bonitos, Maria dos canaviais, Maria das fontes limpas, Maria das cachoeiras, Maria das águas claras, que brincam por sobre os seixos, Maria do subaé, de águas tristes, pesadas, Maria dos barcos, canoas, de velas cheias de vento, Maria dos pescadores, Maria das canas doces, dos alambiques, do mel, Maria das flores, e folhas, das sementes, dos espinhos, Maria de cada casa e de todos os caminhos, Maria de nossa infância, Maria de toda gente, Maria de todo amor, Maria de cada Igreja, de azulejos, alfaias, redomas, lindos altares, Maria das procissões, das festas, das romarias, dos cânticos, da alegria, Maria de cada noite, Maria de todo dia, das praças, coretos, cinemas, Maria dos meus amores, dos meus sobrados tristonhos, dos meus mais doces sonhos, Maria dos seresteiros, dos cantadores, poetas, Maria dos sinos plangentes, Maria das torres acesas, das palmeiras solitárias, das pontes, muringas e rios, Maria de todo sonho, de música e harmonia, dos pratos e dos pandeiros, das festas de fevereiro, Maria das chegadas e também das despedidas, Maria de todas as vidas, Maria de todas as horas, Maria nossa senhora Mãe do Menino Jesus, Rainha de toda a luz, cuida de tudo que tudo é Teu (Bethânia; velloso, 2003).

Quando Maria Bethânia lançou seu álbum “Cânticos, Preces, Súplicas à Senhora dos Jardins do Céu” (2003), a cantora materializou a devoção popular brasileira em sua essência, que reúne entre seus devotos a divina força da Mãe de Cristo manifestada no sagrado em meio ao profano. Na Ladainha de Santo Amaro, acima citada, a cantora baiana declama a onipresente intervenção da Virgem entre tudo e todos, pois tudo lhe é de direito e pode acolher, acudir e intervir pelos que a Maria rogar. O Brasil é um país envolto nas múltiplas religiões, religiosidades, tradições e misticismos, mas não se pode negar a força que Nossa Senhora teve – e ainda tem – na construção da espiritualidade nacional em suas diversas manifestações. Sua piedade é sentida em todos os meandros por onde a devoção à Virgem se faz presente na cultura brasileira: está no Sírio paraense da Senhora de Nazaré, nos cânticos da Senhora de Fátima e nas orações individuais para que a Senhora dos Navegantes ajude em dias de pesca, que a Senhora dos Nós desate as dificuldades já sem esperança, que a Senhora do Bom Parto acuda a menina nascida laçada e que se chamará, em nome de sua glória, Maria. Também está de amarelo

ou azul no altar dos terreiros onde se faz mãe das águas doces ou salgadas, está na Mãe Compadecida que defende o pobre João Grilo das garras do diabo (cf. Suassuna, 1955), e também está na voz de Milton Nascimento, de Elis Regina e de Roberto Carlos, entoando que “Maria mistura a dor e a alegria” (Regina, 1980) num povo marcado pelo sofrimento, pela luta e pela resistência. Foi nos eremitérios do Monte Carmelo que surgiu a Ordem da Senhora do Carmo, foi na devoção dos enfermos e moribundos à Senhora do Manto Misericordioso e das pessoas pretas escravizadas à Senhora do Rosário que se fizeram as Irmandades e foi na defesa do dogma da pureza da Senhora da Conceição que os franciscanos fincaram suas raízes no Brasil. Tamanha multiplicidade constata que a herança portuguesa do culto mariano se infiltrou nas esferas socioculturais do Brasil Colonial e se enraizou na espiritualidade e nas expressões artísticas desde espaços civis, como constata Eliane Cristina Deckmann Fleck e Mauro Dillmann:

> Quando em 1764 a inglesa Jemima Kindersley (1741-1809) – a primeira mulher a registrar suas impressões sobre o Brasil – registrou o cotidiano da cidade de Salvador nas cartas que redigiu, destacou que nas casas das pessoas ‘de alguma distinção’, os cômodos possuíam paredes brancas decoradas com pinturas da Virgem. Nas igrejas da cidade, Kindersley encontrou estátuas da Virgem ‘ricamente vestidas’, sob os cuidados de padres que mantinham em gavetas ‘ricos trajes bordados’ e ‘belas joias, com as quais as apreciadas imagens são adornadas nas ocasiões solenes’ (Fleck; Dillmann, 2012).

Mas, como é evidente, foi constatado o fervor da iconografia mariana principalmente nas igrejas, nos mosteiros e nos conventos. Nos edifícios franciscanos aqui estudados, a força da Virgem se faz presente e divide espaço com representações bíblicas, cristológicas, santas, benditas e franciscanas, como esperado da Ordem dos filhos do Seráfico Patriarca. Desde a Concepção até a Assunção, a espiritualidade franciscana foi pautada pela Paixão em suas múltiplas manifestações e isso inclui a devoção à Mãe Imaculada e sem o Pecado original daquele que se sacrificou para Salvação humana do erro de Adão e Eva. A castidade, a humildade, a obediência, a pobreza e a aversão ao dinheiro, o sacrifício e o martírio são aspectos que compõem os pilares do franciscanismo, como também os pavimentos do caminho até o Pai, o Filho e o Espírito Santo. É através da Mãe que esse caminho é conduzido. Foi na Igreja de São Damião que Cristo pediu ao jovem

Giovanni di Pietro di Bernardone que reparasse sua Igreja, mas foi na Igreja de Nossa Senhora Rainha dos Anjos da Porciúncula que o frade Francisco fundou sua Ordem daqueles que reconhecem suas imperfeições humanas e se fazem Menores diante de Deus e de todos. Afinal, assim “como a Igreja nasceu no ventre da Virgem, no dia em que o anjo lhe revelou que o Verbo estava se encarnando nela, também a Ordem Franciscana deveria nascer no ventre da ‘Virgem feita Igreja’” (Landgraf, 2022, p. 77). Tal Igreja cresceu como a Árvore da Vida, expandiu suas raízes pelos quatro continentes conhecidos no Período Colonial e nos seus ramos fizeram germinar os mais prodigiosos frutos e flores de doce aroma. Como exalta frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, ao descrever o sucesso dos Frades Menores no Novo Orbe Seráfico Brasílico desde a gênese da presença franciscana no Brasil:

> elles os primeiros, que plantaraõ nella a semente do Evangelho, e palavra de Deos, prégando na mesma occasiaõ este Veneravel Padre [frei Henrique de Coimbra], primeiras funçoens Ecclesiasticas, e Divinas, que viraõ com espanto, e assistiraõ com admiraçaõ os Naturaes do Brasil, e celebraraõ com jubilo excessivo da alma os Filhos de Francisco. Elles foraõ os primeiros, que para que a sementeira da Prégaçaõ se multiplicasse fructuosa, a regaraõ logo com o proprio sangue, derramando-o pela Fé dous Religiosos Menores (Jaboatão, 1858, vol. II, p. 10).

Ao adentrarmos pelos treze Conventos Franciscanos do Nordeste nos deparamos com tetos que revelam em pinturas, em talhas, em azulejos e em estuques a fidelidade franciscana à Paixão cristológica, à pureza mariana e aos seus princípios registrados nas Regras de São Francisco.

10.1 A Imaculada proteção dos filhos seráficos em seu manto azul

O primeiro aspecto a ser analisado aqui referente às iconografias dos tetos dos conventos franciscanos nordestinos é o destaque dado pelos Frades Menores à Virgem Maria. Tamanho apresso é prestado à Mãe de Cristo que sua imagem ocupa mais de trinta dos 106 forros, de cronologias variadas, assumindo desde funções auxiliares na composição total, como nos caixotões da capela-mor do Convento de João Pessoa, até se tornar o elemento central do tema, a exemplo da nave da igreja do Convento de Salvador. Suas manifestações são múltiplas e se ajustam à lógica temática, narrativa, simbólica e espiritual de cada espaço. Dentre todos os papéis

desempenhados pela Virgem Maria, os títulos que lhe são atribuídos e todas as formas como é representada, nenhum é tão caro aos Franciscanos e aos luso-brasileiros quanto o de Imaculada Conceição, e isso se reflete nos tetos aqui estudados. Desde o princípio da construção iconográfica e iconológica das obras de arte cristãs, a figura da Mãe do Salvador permeia os espaços religiosos e se adaptou às diversas transformações plásticas, técnicas, simbólicas, espirituais, políticas, filosóficas e teológicas. Toda uma atmosfera apoteótica, cercada de atributos às suas inúmeras virtudes, envolve a imagem da Senhora, figura da delicadeza, força, maternidade, pureza, fortaleza, simplicidade, luz, constância, prudência etc.

Através do estudo de uma imagem de vulto barroca presente na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro, Anna Maria Fausto de Carvalho descreveu os pormenores essenciais da iconografia da Imaculada Conceição através dessa obra escultórica de maneira relevante para o entendimento da sua construção iconográfica:

> uma mulher jovem e bela (símbolo da ausência do pecado), de fartos cabelos (símbolo da fertilidade) e ventre volumoso (símbolo da Mãe Puríssima que irá gerar o Salvador da Humanidade). Mostra uma atitude de serena e de sublime contrição (com as mãos postas em oração, símbolo de sua inconteste aceitação à maternidade divina). Está de pé, apoiada em nuvens, sobre uma lua crescente e o globo terrestre, sob os quais uma serpente se enrosca em atitude de ataque (símbolo do pecado original e da heresia), que ela esmaga. Veste uma túnica branca (símbolo da pureza) com um largo manto azul, vermelho e dourado (cores da realeza). Deveria portar à cabeça uma coroa (símbolos de sua realeza) (Carvalho, 2011, p. 62).

Tais elementos fazem parte da construção simbólica, ou até mesmo alegórica, do entendimento do que seja e de como deveria ser a Virgem transfigurada na Imaculada Conceição. Seus atributos se convertem em camadas religiosas e culturais que partem desde sua interpretação mais ancestral – e tão distante ao ponto de se perder na memória cristã de quem seria Maria a Mãe de Cristo. Alcançar esse passado por trás de cada elemento agregado a Nossa Senhora pode não ser algo tão simples pela forma como seus atributos se difundiram pelo mundo cristão e se adaptaram aos valores e intepretações locais de quem seria Maria. É seguro dizer que esses aspectos são palpáveis na cultura franciscana, com ênfase no Nordeste do Brasil, pelos vestígios materiais deixados nos tetos – assim como em outros objetos de arte – dos seus conventos.

Dos tetos onde Nossa Senhora aparece, a Imaculada Conceição se apresenta na sua forma mais pura nos tetos das naves do Convento de Olinda (Ordem Primeira e Terceira), de Igarassu, de Salvador (Ordem Primeira e Terceira), de Penedo e de Cairu; abaixo do coro dos Conventos do Recife e de Cairu; da biblioteca do segundo piso do Convento de Olinda, da capela-mor da Ordem Terceira do Convento de São Cristóvão e da escadaria do Convento de Salvador. Vestida de vermelho e branco e recoberta por manto azul que seguem um drapejamento esvoaçante, a Virgem emerge radiante entre nuvens, rodeada por anjos e querubins e assume posturas de oração ou graças, enquanto pousa seus pés na lua crescente.

Figura 296 – Painel da Imaculada Conceição. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Suas variações são pequenas, mas relevantes de se abordar, pois na nave do Convento de Penedo, a Imaculada aparenta estar quase sentada sobre as nuvens – aspecto raro na sua iconografia – e é a única a receber uma coroa de rosas na cabeça. Outro caso de Virgem coroada faz parte, apenas, do exemplar do caixotão retangular na coluna central da nave da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador, não por uma coroa real, mas sim uma de estrelas, cujos anjos assentam sobre sua cabeça. Na nave do Convento de Igarassu, de Salvador e de Penedo, e da capela-mor da Ordem Terceira de São Cristóvão, as estrelas voltam a aparecer, sendo que se

expandindo com os raios solares que emergem por trás de sua cabeça. Ainda sobre a parte superior, na nave do Convento de Igarassu e na biblioteca de Olinda, sobrevoa o Espírito Santo, enquanto na nave da igreja do mesmo Convento olindense, a própria figura de Deus emerge para abençoa-la ou para oferecer ao mundo. Seu jovem rosto de cabelos longos está voltando, em grande parte, para a frente ou abaixo, observando o público que adentra o recinto, enquanto apenas três erguem seus olhos para o céu. Ao que se refere a posição das mãos, algumas põem suas mãos em oração, enquanto outras apoiam as mãos cruzadas no peito e ainda há uma erguendo-as aos céus em graças, enquanto a açucena, símbolo de sua pureza, fica a cargo dos anjos portarem em seu lugar. Já a parte inferior das representações, é unânime a presença do crescente, mas um caso em particular se distingue, na nave do Convento de Penedo, onde a lua aponta suas extremidades para baixo, cuja referência estaria nas instruções da obra do teólogo jesuíta espanhol Luís de Alcazar, *Vestigatio Arcana Sensu in Apocalypsi* (1614) (cf. Osswald, 2013, p. 405). O último aspecto é a identificação de apenas seis exemplares onde a Imaculada Conceição se apoia num globo enquanto pisa a cobra do pecado.

Tabela 35 – Pormenores da representação da Imaculada Conceição nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Nave da igreja do Convento de Salvador	Nave da igreja do Convento de Penedo
Fonte: Fotografia nossa.	Fonte: Fotografia nossa.

Nave da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador

Fonte: Fotografia nossa.

Nave da igreja do Convento de Igarassu

Fonte: Fotografia nossa.

Biblioteca do Convento de Olinda

Fonte: Fotografia nossa.

Nave da Capela de São Roque da Ordem Terceira do Convento de Olinda

Fonte: Fotografia nossa.

Escadaria da Ordem Terceira do Convento de Salvador

Fonte: Fotografia nossa.

Abaixo do coro do Convento do Recife

Fonte: Fotografia nossa.

Nave da igreja do Convento de Olinda

Fonte: Fotografia nossa.

Capela-mor da Ordem Terceira do Convento de São Cristóvão

Fonte: Fotografia nossa.

Abaixo do coro do Convento de Cairu

Fonte: Oliveira, 2024, p. 23.

Sala do Capítulo do Convento de Cairu

Fonte: Anderson R, 2016. Diponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1720850-d4598596-Reviews-Convento_de_Santo_Antonio-Cairu_State_of_Bahia.html#/media-atf/4598596/211811276:p/?albumid=-

160&type=0&category=-160. Acesso em: 7 nov 2023.

Fonte: Elaboração nossa.

As historiadoras da arte Reyes Escalera Pérez, com o artigo “La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica” (2004), e Cristina Osswald, em seu artigo “A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica; a formação de um dogma” (2013), explanam os processos de construção da imagem da Virgem enquanto Imaculada Conceição e reforça o papel que a tratadística e as produções pictóricas e escultóricas ibéricas tiveram para o surgimento do “protótipo iconográfico da Imaculada Conceição” seria “uma criação barroca pós-tridentina que surgiu de uma expurgação devocional e iconográfica” (Osswald, 2013, p. 401). Segundo Reyes Pérez, a obra do frade cartuxo Nicolás de la Iglesia, intitulado “Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra” (1654), foi uma das obras dedicadas exclusivamente aos símbolos imaculistas. A obra apresenta a emblemática mariana extraídas de “livros de piedade, sermões, orações e relações de festas” (Pérez, 2004, p. 47) e reúne cinquenta e um símbolos das litanias e da tradição mariológica. Esses elementos simbólicos são parte da construção exegética que remonta ao medievo, com associações interpretativas entre Maria e as Sagradas Escrituras, como os Livros do Cântico dos Cânticos, do Eclesiástico, do Gêneses e do Apocalipse. Cristina Osswald reconhece o papel que Espanha e Portugal tiveram enquanto centros de difusão imaculista, e atribui a alguns artistas ibéricos a consolidação de sua iconografia. Sevilha, por exemplo, foi o berço de muitas dessas produções artísticas, o tratado “*Arte de la Pintura*” (1649), elaborada pelo pintor e tratadista Francisco Pacheco, e as pinturas de Bartolomé Estebán Murillo (o pintor das Imaculadas), Juan Martínez Montañez e Francisco Ribera embasaram o referido protótipo dessa Virgem que respeita as tradições teologais.

Figura 297 – Imaculada Conceição. Juan Antonio de Frías y Escalante, 1667. Óleo sobre tela, Museu de Belas Artes de Córdoba.

Fonte: WIKIPÉDIA. Nossa Senhora da Conceição. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Imaculada_Concei%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 21 dez 2023.

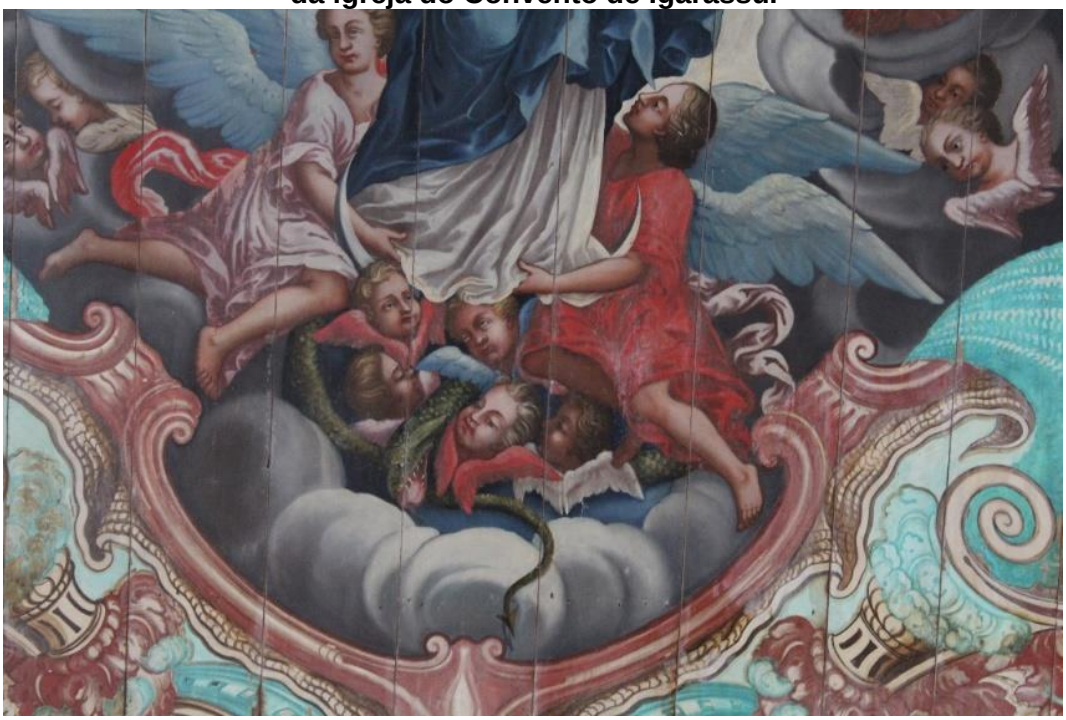
Nossa Senhora da Conceição se contrapõe à da Assunção e surge descendo das nuvens em vestes esvoaçantes e longos cabelos loiros, dos quais Francisco Pacheco atribuiu à tradição figurativa hispânico-flamenga (cf. Osswald, 2013, p. 402). Segundo o mesmo tratadista sevilhano, as imagens de vulto da Imaculada devem estar apoiadas em três cabeças de anjos e envoltas em outros mais, mas é muito

comum o surgimento do globo abaixo de seus pés. Quanto ao sol, a lua crescente e as estrelas, Cristina Osswald apresenta diversas suposições simbólicas:

> Segundo uma interpretação muito difundida, o Sol simboliza Jesus, o crescente lunar representará São João Batista, e a coroa de 12 estrelas simbolizará os 12 Apóstolos. Por fim, as duas asas indicarão o Velho e o Novo Testamento. Existem, todavia, outras interpretações possíveis. Para São Bernardo, o Sol simboliza a capacidade de intercessão de Maria junto de Jesus Cristo, o crescente representa o mal, enquanto as 10 estrelas ilustram as 10 prerrogativas de Maria (celestes e corporais). De acordo com uma outra interpretação, a iconografia da Imaculada incluiria elementos ilustrando as 12 tribos de Israel (as 12 estrelas), Jesus Cristo (o Sol) e, por fim, São João Batista, que diminui à medida que o Sol cresce (a Lua) (Osswald, 2013, p. 405).

Apesar dos ruídos desencadeados ao longo das gerações pela livre interpretação da figura da Virgem, é de se constatar a referência do Livro do Apocalipse como base para a construção da Imaculada extraindo aspectos da *Tota Pulchra*. O termo está ligado às tradições litânicas de representação de Nossa Senhora rodeada por símbolos extraídos das Escrituras e que atendem a aspectos de sua natureza divina reforçada nos Livros das Horas. Desde sua capacidade defensiva, materializada na fortaleza de Jerusalém, a perseverança da oliveira (*Oliva speciosa*) ou a fertilidade da fonte da vida (*Fons ortorum*). A estrela, a lua e o sol também tornam tangível suas propriedades enquanto iluminadora e anunciadora: “o astro cintilante [estrela da manhã] significa a vitória da luz sobre as trevas, recuperando a descrição apocalíptica da figura feminina que vence a escuridão do mal e triunfa sobre o pecado, anunciando a chegada da Luz eterna e o nascimento do Sol divino” (Araújo, 2016, p. 100). Outros dois atributos também estão interligados nesse contexto, a rosa (*Plantario rosae*) e o lírio (*Sicut lilium inter spinas*), extraído do Cântico dos Cânticos: “Eu sou a rosa de Sarom, o lírio dos vales. Qual o lírio entre os espinhos, tal é meu amor entre as filhas” (Cânticos 2:1,2). Os dois trechos aludem à pureza de Maria, que se manteve virgem e imune ao Pecado, essenciais para o entendimento de sua posição enquanto Imaculada. Ainda ligado a visão apocalíptica, o ato de pisar a serpente – que também pode ser um dragão – surge como uma representação da Virgem vitoriosa, pois Maria é aquela que vence o Pecado Original, a Mulher que nasce sem o pecado de Eva.

Figura 298 – Pormenor da Imaculada Conceição pisando a serpente no teto da nave da igreja do Convento de Igarassu.



Fonte: Fotografia nossa.

Os dois últimos aspectos que impactam na construção visual da Virgem estão nas vestes e na coroa, cuja origem iconográfica está vinculada a fenômenos místicos que deram origem a Ordem da Imaculada Conceição (1498). Cinco décadas atrás (1447), a fundadora da Ordem, Santa Beatriz da Silva, teria rezado a Nossa Senhora, que lhe apareceu radiante com o Menino ao colo e vestida com seu hábito branco e recoberta pelo manto azul. Em 1497, foi a vez da clarissa espanhola Isabel de Villena declarar ter presenciado a Imaculada Conceição coroada em glória e triunfo, registrado em sua *Vita Christi*, resultando na influência de pintá-la recebendo da Santíssima Trindade a sua coroa (cf. Osswald, 2013, p. 402). Segundo Elías Tormo a visão de Isabel apresenta a Imaculada "em pé, sobre a lua, vestida de branco, com manto azul celeste, mãos cruzadas sobre o peito, recebendo a coroa, que o Pai Eterno e o Filho unigênito colocam em sua cabeça, enquanto a pomba do Espírito abre suas asas sobre ela" (Tormo, *apud* Pérez, 2004, p. 52, tradução nossa) [135] . Tal representação assimila aspectos maternos e de soberana entre os anjos, e isso se

[135] "*en pie, sobre la luna, vestida de blanco, con manto azul celeste, cruzadas las manos sobre el pecho, recibiendo la corona, que ponen en su cabeza el Padre Eternos y el Hijo unigénito, mientras extiende las alas sobre ella la paloma des Espíritu Santo*" (Tormo, *apud* Pérez, 2004, p. 52, tradução nossa).

torna tangível na presença de Deus e do Espírito Santo em três das obras anteriormente referidas, mas essa manifestação Trina não se encerra aqui. Nos tetos dos Conventos de João Pessoa (nave da igreja), de Salvador (nave da igreja e portaria) e de São Francisco do Conde (capela-mor), estão presentes cenas onde conjugam a Imaculada Conceição com a Trindade, reafirmando seu caráter apocalíptico e celestial, confirmada pela sua coroação.

Tabela 36 – Pormenores da representação da Imaculada Conceição nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Nave da igreja do Convento de João Pessoa

Fonte: Fotografia nossa.

Portaria do Convento de Salvador

Fonte: Fotografia nossa.

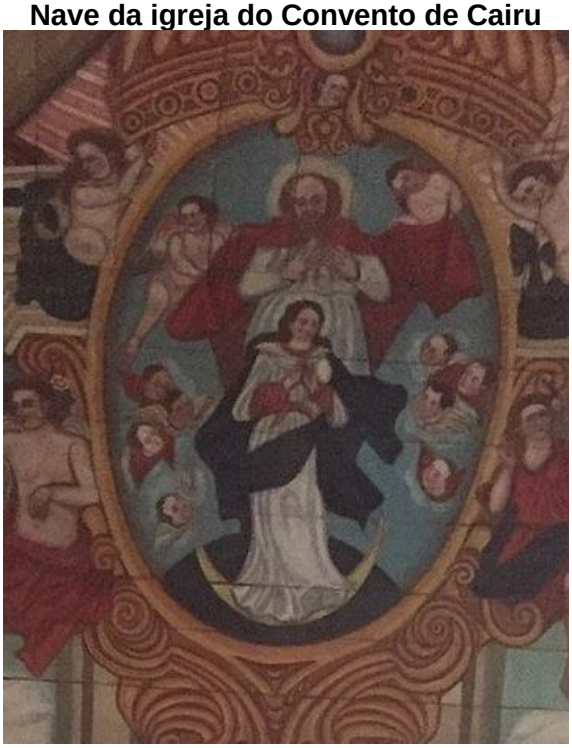
Capela-mor do Convento de São Francisco do Conde

Fonte: Fotografia nossa.

Nave da igreja do Convento de Salvador

Fonte: Fotografia nossa.

Nave da igreja do Convento de Cairu

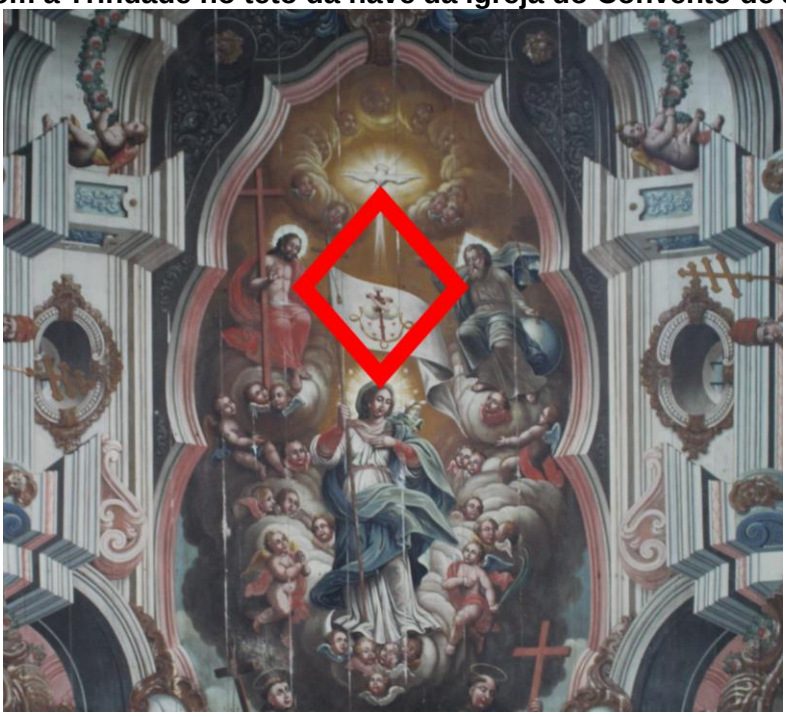


Fonte: Daniela F. Tripadvisor - Fotos de Convento de Santo Antônio. 2017. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1720850-d4598596-Reviews-Convento_de_Santo_Antonio-Cairu_State_of_Bahia.html#/media-atf/4598596/236436316:p/?albumid=-160&type=0&category=-160. Acesso em: 7 nov 2023.

Fonte: Elaboração nossa.

Numa análise compositiva, em todos os exemplares a Virgem é colocada em pé (apenas no caso da nave da igreja soteropolitana ela se coloca ajoelhada), na parte inferior do eixo latitudinal central, enquanto o Espírito Santo a contrapõe no ponto superior do mesmo eixo, Cristo (em manto vermelho e cruz na mão) e Deus (em manto azul e vermelho com aureola triangular) são posicionados na linha intermédia longitudinal no canto esquerdo e direito, respectivamente.

Figura 299 – Pormenor da composição com distribuição losangular da Imaculada Conceição com a Trindade no teto da nave da igreja do Convento de João Pessoa.



Fonte: Fotografia nossa.

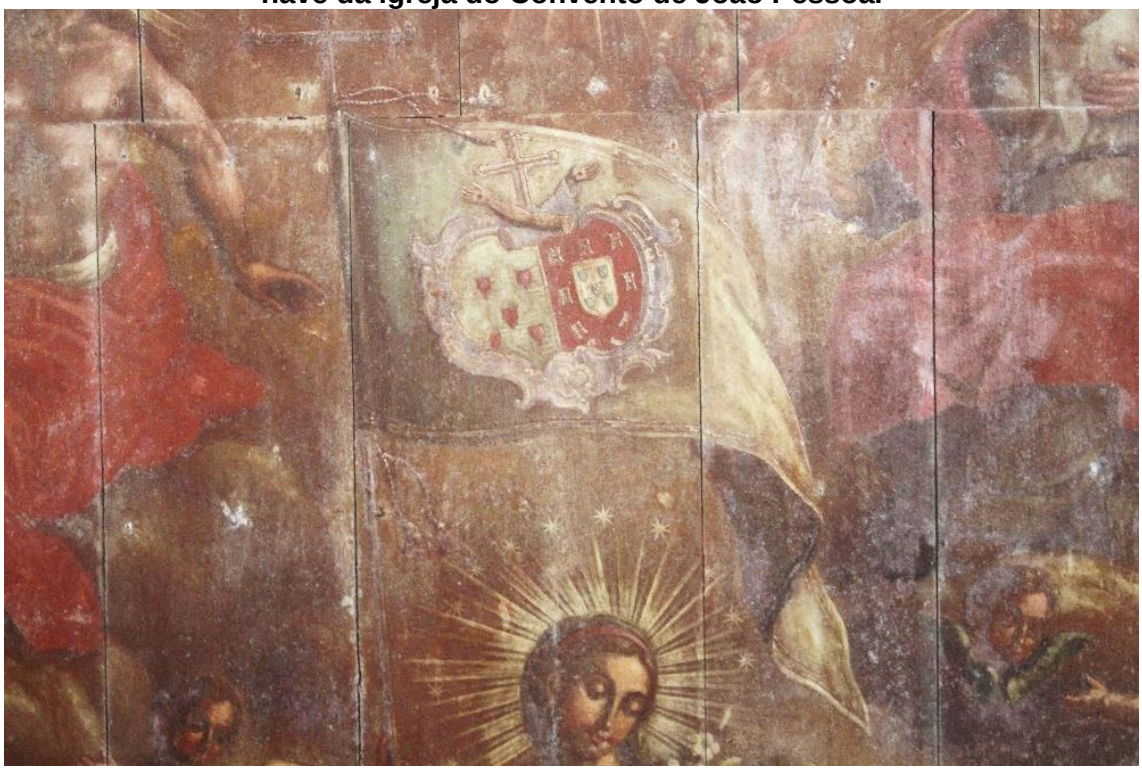
O modelo evidentemente parte da tratadística moderna, cujas obras referenciais mais específicas não são evidentes, mas demonstram a erudição das composições, a circulação dos desenhos e mesmo a posse de exemplares nas bibliotecas dos conventos e dos artistas.

Figura 300 – A coroação da Virgem. Jacques Neefs, 1633.

Fonte: PESSCA. Disponível em: https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/coronation-of-the-virgin#c6017a-6485b. Acesso em: 14 abr 2024.

A composição forma uma distribuição losangular de aclamação da Imaculada Conceição enquanto rainha, com destaque a cena do Convento de Salvador (nave) onde recebe uma coroa vermelha sustentada pela mão direita tanto do Pai quanto do Filho. O discurso de exaltação imaculista é evidente, é a confirmação e o reconhecimento de sua trajetória enquanto Mãe pura e livre do pecado e caminho para a Trindade. Aqui se torna ainda mais forte quando se observa a bandeira que porta na mão direita no teto da nave do Convento de João Pessoa e na portaria do Convento de Salvador. Ambos os casos possuem o mesmo programa pictórico-iconográfico completo: teto em quadratura com dois patamares onde se distribuem elementos antropomórficos (figuras eclesiásticas), ao centro, um medalhão imitando um teto fingido entre o primeiro e o segundo patamar. O referido medalhão possui dois conjuntos iconográficos interconectados, sendo a parte superior formada pela apoteose da Imaculada Conceição e a Trindade e a parte inferior composta pela expansão dos ramos franciscanos pelo mundo. Ao conjugar os dois grupos temáticos, resulta num enaltecimento da Ordem que expandiu pelos quatro cantos a espiritualidade franciscana, a Palavra e os princípios de sua defesa pela Imaculada. Tal constatação se faz pela bandeira com as Armas de São Francisco (braço de Cristo e do Santo Patriarca cruzados e os cinco estigmas) que a Virgem porta, uma clara referência a “variante iconográfica da Imaculada Conceição, que Xavier Coutinho designa por Senhora da Vitória, Nossa Senhora fere a cabeça da serpente com uma lança encimada pela cruz ou simplesmente uma barra de ferro na mão direita” (Osswald, 2013, p. 406). Apesar de aqui o caso serem bandeiras, transmitem o mesmo efeito de artefato de luta contra o pecado, pois é através do trabalho franciscano pelo mundo que se faz a vitória da Imaculada sobre o pecado e é através da Virgem que os Frades Menores encontram forças para combater os hereges e pagãos. A bandeira, enquanto demarcador político-geográfico, se configura nessa comprovação conquistadora dos franciscanos pelo mundo.

Figura 301 – Pormenor da bandeira franciscana no programa iconográfico. Teto da nave da igreja do Convento de João Pessoa.



Fonte: Fotografia nossa.

Na sacristia do Convento de São Francisco do Conde e abaixo do coro dos Conventos de João Pessoa e Igarassu, encontramos outra tipologia de representação da Virgem que auxilia na análise da composição com a Trindade: a Misericórdia com o manto nas cores da Imaculada Conceição. São três cenas onde Maria é colocada em pé, envolta em nuvens e anjos com vestes brancas e vermelhas enquanto ergue seu manto azul para recobrir frades franciscanos. Cada exemplo encontrado nos referidos conventos possui características particulares que devem ser elencadas antes de passar a questão da Misericórdia.

Tabela 37 – Pormenores da representação da Imaculada Conceição nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

Sacristia do Convento de São Francisco do Conde

Fonte: Fotografia nossa.

Abaixo do coro do Convento de João Pessoa

Fonte: Fotografia nossa.

Abaixo do coro do Convento de Igarassu

Fonte: Fotografia nossa.

Fonte: Elaboração nossa.

Iniciamos pelo aspecto de que o primeiro teto possui linguagem em medalhão iconográfico em moldura hexadecagonal em formato de estrela de oito pontas, o segundo é em quadratura e o terceiro em caixotões (caixotão octogonal central). No primeiro caso, temos a única versão coroada, olhando para a Sua esquerda, em plano superior, flutuando sobre nuvens douradas, enquanto, no plano inferior, São Francisco (esquerda), Santo Antônio (direita) e outros oito frades se posicionam de joelhos olhando para a Virgem com os braços abertos recebendo as bênçãos do manto azul que os recobre. O segundo modelo é uma cena emoldurada em medalhão

iconográfico suspenso entre estruturas arquitetônicas de quadratura, a Virgem olha para a Sua direita, em plano superior sobre nuvens brancas; tem, no plano inferior esquerdo, São Francisco com outros quatro frades da Ordem Primeira e uma figura feminina da Ordem Segunda – provavelmente Santa Clara – e, no plano inferior direito, cinco papas de origem franciscana com um pergaminho identificando seus nomes (Nicolau V, Alexandre V, Xisto IV, Xisto V e Clemente XIV), todos em posição de oração com os rostos voltados para baixo. Abaixo do medalhão foi inserido outro medalhão menor com a frase "*Regina Immaculata et Mater Frarum Minorum*" (Rainha Imaculada e Mãe dos Frades Menores). O último exemplar está num caixotão octogonal, tem seu rosto recoberto com tecido branco enquanto olha a Sua esquerda e é a única a possuir um colar ao pescoço. Tem como singularidade estar no mesmo patamar dos treze frades que praticamente se escondem e se amontoam debaixo do manto, enquanto pousa num globo terrestre, no crescente e na serpente. Apesar de todos estarem de joelhos e a maioria estar de mãos em pose de oração, São Francisco é o único a voltar seu rosto para baixo. Um último pormenor precisa ser destacado, a cena é composta por duas faixas, uma no topo da pintura com os dizeres "*Regina Immacvlata et Mater Fratrvm Minorvm, Ora Pronobis*" (Rainha Imaculada e Mãe dos Frades Menores, orai por nós) e a outra, na base da obra, com a seguinte sentença "*Tota Pvlchra es Maria et Macvla Originalis non est in te*" (Formosa é Maria e a Mácula original não está em ti).

Figura 302 – Pormenor do teto abaixo do coro do Convento de Igarassu.

Fonte: Fotografia nossa.

Os emblemas ressaltam novamente o atributo mediador e intercessor de Maria enquanto, também, nos faz retornar a questão da Imaculada como *Tota Pulchra*, exaltando seus aspectos apocalípticos, apontados nas litanias marianas, mas a Sua fusão com os atributos da Virgem da Misericórdia torna a iconografia mais complexa. Ao nos trazer outro aspecto apocalíptico da Virgem do Manto, a condição de misericordiosa "Mãe de todos" (*Mater Omnium*), o termo nos remete a imagem de Maria enquanto figura materna e, nessa condição, capaz de abarcar, cuidar e proteger a todos os filhos de Deus em seu manto. Sua tradição alcança o século XIII, difundido pelo prior cisterciense Cesário de Heisterbach (1180-1240) e assimilado entre congregações (dominicanos e franciscanos) e confrarias laicas (Santa Casa da Misericórdia). Ao longo dos séculos a Virgem do Manto foi se difundindo, mas, como ressalta Vitor Serrão, sua figura pode ser entendida como tema de grande popularidade e adesão no contexto português católico a partir do século XVI (cf. Serrão, 2011, p. 635-636). Segundo Antônio Mangucci, a invocação à Nossa Senhora da Misericórdia no contexto português surgiu como apoio complementar ao sistema judicial de acolhimento aos presos, mas as suas Obras se expandiram às atividades de acolhimento aos órfãos, de assistência hospitalar e participação nas cerimônias

fúnebres (cf. Mangucci, 2017, p. 178). Pautada em princípios cristãos da *Caritas*, a Irmandade da Misericórdia consolida sua prática em todas as camadas sociais, e isso é evidente na iconografia da Virgem em Portugal: Maria que abre seu manto para cobrir desde reis e rainhas, papas e bispos, nobres e militares até camponeses e mendigos. Tal composição figurativa da Senhora do Manto assume uma versão "nacionalizada" do culto português como resposta contrareformista católica, cujo "tema tendeu a institucionalizar-se à luz dos desígnios imperiais portugueses, respondendo assim à formidável campanha anti-imagética dos protestantes, que punham a ridículo, em particular, o tema da Virgem do Manto" (Serrão, 2011, p. 637).

A assimilação entre Virgem da Misericórdia e da Imaculada Conceição ganha espaço na cultura portuguesa em decorrência da fundação da Confraria e Irmandade de Nossa Senhora da Misericórdia, em 1498, pela rainha D. Leonor de Avis (1458-1525), esposa de D. João II. A monarca esteve à frente das redes hospitalares lusas e também foi responsável pela instalação da Irmandade na Capela de Nossa Senhora da Piedade da Sé de Lisboa. Segundo Vitor Serrão, foi nessa capela que a associação entre o Espírito Santo, a Senhora do Manto e a da Imaculada Conceição foi fortalecida, corroborando com as colocações do historiador da arte português Dagoberto Markl quando afirma que

> em comum às representações de Senhoras do Manto e da Senhora da Conceição, é convergente, também, o culto do Espírito Santo, o facto de ambas as Senhoras descem do céu à terra, com a Pomba, enquanto que ambas têm antecedente na Mulher Pré-Existente do Apocalipse, com as asas que esta apresenta nas suas representações medievais a serem reconfiguradas como manto protector dos homens (Serrão, 2011, p. 638).

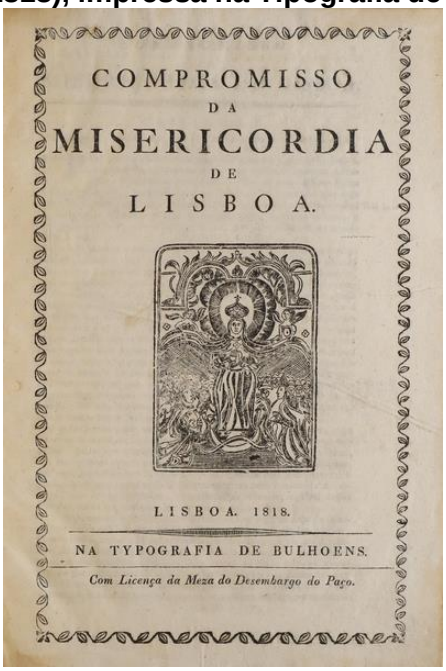
O resultado é que, em 1516, Hermão de Campos produziu a xilogravura de uma Nossa Senhora da Misericórdia para a edição impressa por Valentim Fernandes do Compromisso da Misericórdia de Lisboa. A gravura foi inserida no frontispício da obra, onde apresenta uma Virgem com seu Manto que é sustentado por dois anjos na extremidade e abarca figuras eclesiásticas e civis, tendo a adição dos três elementos apocalípticos previamente referidos: a coroa solar com estrelas e o crescente voltado para baixo nos Seus pés. Tal representação será replicada ao longo dos séculos, podendo sofrer pequenas alterações, como no frontispício da edição do mesmo

Compromisso, publicado em 1818, onde o crescente foi colocado para cima com a serpente cruzando-a e a Virgem recebe uma coroa real na cabeça.

Figura 303 - Frontispício da primeira edição impressa do Compromisso da Misericórdia de Lisboa (1516), impressa por Valentim Fernandes e gravada por Hermão de Campos.

Fonte: WIKIPÉDIA. Compromisso da Misericórdia de Lisboa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Compromisso_da_Miseric%C3%B3rdia_de_Lisboa. Acesso em: 21 dez 2023.

Figura 304 - Frontispício da edição impressa do Compromisso da Misericórdia de Lisboa (1818), impressa na Tipografia de Bulhões.



Fonte: WIKIPÉDIA. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Santa_Casa_da_Miseric%C3%B3rdia_de_Lisboa. Acesso em: 21 dez 2023.

Tal correlação não se limita a Imaculada Conceição, tendo como exemplo a fusão da Virgem do Manto com a dos Navegantes no retábulo da Capela da *Casa de la Contratación* do Palácio de Alcázar (1531-1536), em Sevilha. O pintor apresenta Nossa Senhora acolhendo figuras determinantes no processo de desbravamento do além-mar, de ocupação e de colonização das novas terras identificadas pelos europeus, como Hernán Cortés, rei Carlos I da Espanha, Americo Vespúcio, Martín Alonso Pizón e Cristóvão Colombo. No trecho inferior da pintura, Alejo Fernández destaca os barcos de diferentes tamanhos e funções que anunciam o caminho rumo ao desconhecido e evidenciam a relação que se faz entre o culto a Misericórdia com a proteção mariana na expansão do poder económico ibérico e da influência católica sobre os gentios. Como destaca Lauren Kilroy-Ewbank:

> Talvez fosse apropriado, então, que Fernández transformasse a sua Madonna numa Virgem dos Navegantes, oferecendo aos indivíduos que trabalhavam na Casa do Comércio uma santa protetora, alguém que defendesse o seu sustento, juntamente com as ambições imperiais e os desejos coloniais de Espanha (Kilroy-Ewbank, [s.d.], tradução nossa)[136].

Figura 305 – A Virgem dos Navegantes. Alejo Fernandéz, 1531-1536. Óleo sobre tela, Capela da Casa do Comércio do Palácio de Alcázar.

Fonte: GOOGLE ARTS & CULTURE. The Virgin of the Navigators. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-virgin-of-the-navigators-alejo-fern%C3%A1ndez/pQGKlwFA5eXv0Q. Acesso em: 21 dez 2023.

[136]"*It is perhaps fitting then that Fernández would transform his Madonna into a Virgin of the Navigators, offering those individuals who worked in the House of Trade a holy protectress, someone to champion their livelihood, along with Spain's imperial ambitions and colonial desires"* (Kilroy-ewbank, [s.d.]).

No contexto espanhol, a associação com a Virgem dos Navegantes configurou a Senhora do Manto em protetora daqueles que tornaram possível a economia no além-mar, no caso luso, o mesmo ocorreu com a conexão com a Imaculada e se qualificou enquanto recurso político apologético do Padroado. A decisão de associar a Senhora Imaculada com a Misericordiosa adensa camadas de construção de discurso onde integra na Virgem as qualidades de mãe livre do pecado que ampara todos os seus filhos, o que resulta numa narrativa de conquista dos infiéis através da esperança de também estarem protegidos pelo místico Manto da *Mater Omnium*. O discurso imagético de acolhimento de todos os povos é reforçado pela presença da Trindade, cujas bases estão na

> *Devotio Moderna*, no início do século XVI, acentuando assim o interesse por um tema como este, em que a utilidade trinitária do Pai vetero-testamentário, o papel redentor do Filho do Novo Testamento, e a pomba do Espírito Santo com expoente dos dogmas sacramentais, realizavam e corporalizavam em si as três tradições essenciais do Cristianismo (Serrão, 2011, p. 637).

A percepção de Maria relacionada ao culto do Pentecostes esteve intimamente ligada ao trabalho assistencialista dos hospitais da Confraria da Misericórdia e missionário-catequético de Ordens Mendicantes. O episódio onde o Espírito Santo, materializado na Pomba, desceu entre os Apóstolos cinquenta dias após a Páscoa com as chamas da iluminação, alude ao trabalho de transmissão da Palavra e da espiritualidade cristã pelo mundo em busca de comunhão. O cruzamento com a iconografia da Virgem do Manto está na “contaminação” (*contaminatio*) causada pelo referido culto nas ermidas e hospitais do Santo Espírito, que se popularizaram em Portugal, durante o século XV, pela Confraria dos Hospitais do Santo Espírito. A confluência temática apocalíptica da Trindade que representa o Princípio e o Fim tem na Virgem Imaculada a materialização da gênese da Salvação do Pecado Original. Portanto, nos deparamos, nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, com as cenas onde Nossa Senhora da Imaculada Conceição se integra à devoção da Senhora da Misericórdia ou à Trindade. Em última análise, temos a construção do discurso político institucional do Império Luso que tem nos franciscanos um dos caminhos de convencimento e conquista dos fiéis. Através do místico Manto, os Frades Menores conquistam os povos para se reunirem em comunhão com Cristo e

com a pureza de sua Mãe Imaculada, seguros de que todos serão acolhidos se aceitarem-na. Quanto ao enquadramento junto à Trindade, é a mensagem da Senhora da Conceição que desce vitoriosa e apocalíptica com a Seráfica bandeira para glorificar os prodigiosos trabalhos dos Frades Menores que, sob a chama de Pentecostes, se expandem pelo mundo e unem os quatro continentes na Palavra.

10.2 A Imaculada (pre)figuração

Retornando ao papel de Maria como a Mulher pré-existente do Apocalipse temos dois tetos que são prioritariamente dedicados à exaltação de sua trajetória e se correlacionam com essa visão apocalíptica. O primeiro é o da nave da igreja do Convento de Olinda, cuja narrativa nos conta sobre sua infância e seu percurso desde sua Conceição até a sua Assunção, e o segundo é o da nave da igreja do Convento de Salvador, que narra os episódios de prefiguração da Virgem no Antigo Testamento. As prefigurações de Maria se configuram nas interpretações teologias associativas entre a Virgem e episódios, objetos e pessoas que se correlacionam com prerrogativas marianas, ou seja, são indicativos de Sua vinda.

O culto mariano surge num contexto cristológico, como já referido no capítulo anterior, e isso significa que seu valor esteve correlacionado e dependente da narrativa salvífica enquanto Mãe do Filho de Deus que foi sacrificado para remissão do Pecado Original. Tal circunstância levou a múltiplas interpretações e deturpações biográficas e simbólicas da construção de Sua trajetória dentro dessa linha temporal e de Sua função dentro do percurso até a Paixão. Sua história foi complementada em textos apócrifos numa tentativa de preencher as lacunas narrativas deixadas pela Bíblia, afinal, as Escrituras estavam concentradas em Cristo e a Virgem foi inserida como personagem presente quando necessária ao desenvolvimento de seu Filho. O resultado foi a emulação da possível origem para Maria com base na oralidade e registradas posteriormente por seus contemporâneos ou não.

10.2.1 As fontes

O que fica constatado no programa iconográfico dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, com ênfase no exemplar da nave da igreja do Convento de Olinda aqui exposto, é o uso dos Textos Sagrados enquanto fontes que alimentam o imaginário religioso cristológico e mariológico e isso tem como fundamentação teológica os Evangelhos canônicos. Elaborados ao longo do primeiro século após o episódio da Natividade de Cristo, as obras de São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João modularam a visão que temos de Jesus enquanto ser humano e também como ser divino numa trajetória salvífica. Palavra de origem grega, Evangelho (*εὐαγγέλιον*) tem como significado “boa nova” o que resume sua função entre os Livros Sagrados, traçar os principais eventos que tornaram Jesus o Salvador, registrando episódios que auxiliassem na justificação e convencimento de todos quanto ao papel no projeto divino da Salvação. Tamanho valor se reflete na iconografia franciscana nordestina, seja nas cenas extraídas desses Textos ou na própria representação figurativa dos Quatro Evangelistas nos forros.

Quando São Mateus, o coletor de impostos chamado por Cristo para ser um de seus discípulos (Lc 5,27; Mc 2,14), escreveu seu Evangelho havia o objetivo de convencer a comunidade judaica de sua identidade enquanto Messias. Reunido em vinte e oito capítulos, o evangelista Mateus inicia sua obra com a genealogia de Jesus desde Abraão até José e culmina com o encontro dos Apóstolos na Galiléia para encontrar Cristo ressuscitado. O Evangelho escrito por São Marcos, teve como base as informações obtidas nos sermões de São Pedro Apóstolo de quem foi discípulo. O evangelista se concentra em quatro parábolas de Jesus, desde o batismo por São João no rio Jordão até a elevação de Cristo aos céus, distribuídas em dezesseis capítulos com o intuito de evangelização dos romanos. O terceiro foi escrito por São Lucas, que, assim como Marcos, também retirou os dados para elaboração de seu Evangelho de outro Apóstolo, São Paulo. Lucas foi um médico grego da Antióquia conhecido por ser o primeiro a fazer uma representação iconográfica de Maria como *Theotokos* e por ter redigido a vida de Jesus em vinte e quatro capítulos, desde a Anunciação até Ressurreição, e os vinte e oito capítulos que formam o Livro dos Atos dos Apóstolos, onde continua a questão da subida de Cristo aos céus até o fim da

vida de São Paulo. Como indica o próprio São Lucas, o seu Evangelho foi dedicado ao governador da Acaia, Teófilo (Lc 1,3), e tinha como objetivo a conversão dos Gentios através da misericórdia divina entre os pobres e humildes. São João Evangelista foi o mais jovem entre os Doze Apóstolos de Cristo e o último a escrever os Evangelhos Canônicos, sendo sua obra direcionada a abordar a vida de Jesus numa perspectiva combativa às heresias que começaram a surgir no princípio da Era Cristã, como o Gnosticismo. Em vinte e um capítulos, São João parte da origem de Cristo pelo ponto de vista cosmológico (*Logos* de Deus) até o mesmo encerramento com a Ressurreição e as últimas orientações dadas por Jesus aos Apóstolos. A São João também é atribuída a escrita do Livro do Apocalipse, contendo visões de Cristo quando esteve morto e que revelariam o fim dos tempos. O sexagésimo sexto Livro compreende vinte e dois capítulos, cujo ponto de partida é a narração de Jesus sobre sua experiência ao chegar no mundo dos mortos até a glória de quem alcançar a Salvação. Outro contributo do Apocalipse são as cenas do quarto capítulo, onde são feitas as descrições de quatro animais futuramente associados aos Quatro Evangelistas e utilizados ao longo dos séculos como elementos iconográficos de exaltação às profecias de Isaías, de Ezequiel e de São João no Apocalipse. Tal reforço visual é identificável nos Conventos aqui estudados pela presença dessas figuras humanas identificadas como os referidos Evangelistas por estarem acompanhados de quatro animais designados como Tetramorfo. Ou seja, as quatro (*tetra*) figuras com formas (*morph*) animalescas portando vários olhos, são identificados pelo profeta Ezequiel, relatando na sua obra uma visão que teve:

> Veio expressamente a palavra do Senhor a Ezequiel, filho de Buzi, o sacerdote, na terra dos caldeus, junto ao rio Quebar, e ali esteve sobre ele a mão do Senhor. Olhei, e eis que um vento tempestuoso vinha do norte, uma grande nuvem, com um fogo revolvendo-se nela, e um resplendor ao redor, e no meio dela havia uma coisa, como de cor de âmbar, que saía do meio do fogo. E do meio dela saía a semelhança de quatro seres viventes. E esta era a sua aparência: tinham a semelhança de homem. E cada um tinha quatro rostos, como também cada um deles quatro asas. E os seus pés eram pés direitos; e as plantas dos seus pés como a planta do pé de uma bezerra, e luziam como a cor de cobre polido. E tinham mãos de homem debaixo das suas asas, aos quatro lados; e assim todos quatro tinham seus rostos e suas asas. Uniam-se as suas asas uma à outra; não se viravam quando andavam, e cada qual andava continuamente em frente. E a semelhança dos seus rostos era como o rosto de homem; e do lado direito todos os quatro tinham rosto de leão, e do lado esquerdo todos

> os quatro tinham rosto de boi; e também tinham rosto de águia todos os quatro. Assim eram os seus rostos. As suas asas estavam estendidas por cima; cada qual tinha duas asas juntas uma a outra, e duas cobriam os corpos deles. E cada qual andava para adiante de si; para onde o espírito havia de ir, iam; não se viravam quando andavam. E, quanto à semelhança dos seres viventes, o seu aspecto era como ardentes brasas de fogo, com uma aparência de lâmpadas; o fogo subia e descia por entre os seres viventes, e o fogo resplandecia, e do fogo saíam relâmpagos; E os seres viventes corriam, e voltavam, à semelhança de um clarão de relâmpago (Ez 1,3-14).

Aqui chamado de Seres Viventes, a Visão de Ezequiel corroborou na construção teológica dos Quatro Evangelistas pelos Padres da Igreja que correlacionaram com o Tetramorfo e adicionaram o aspecto das asas nas suas figurações. O Tetramorfo também é assimilado aos quatro animais tirados dos onze primeiros versículos do Livro do Apocalipse:

> E no meio do trono, e ao redor do trono, quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás. E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando. E os quatro animais tinham, cada um de per si, seis asas, e ao redor, e por dentro, estavam cheios de olhos; e não descansam nem de dia nem de noite, dizendo: Santo, Santo, Santo, é o Senhor Deus, o Todo-Poderoso, que era, e que é, e que há de vir. E, quando os animais davam glória, e honra, e ações de graças ao que estava assentado sobre o trono, ao que vive para todo o sempre (Ap 4,1-11).

O paralelo estabelecido com os Evangelistas teve sua origem logo no princípio da Era Cristã, quando o bispo Irineu de Lyon (c.130-202), um dos Padres da Igreja, escreveu a sua obra Contra as Heresias (*Adversus haereses*). O bispo buscou defender a supremacia dos Evangelhos para combater o gnosticismo e seu discurso esotérico-intelectual não revelado, além de acessível a poucos (cf. Bressan; Fernandes; Moraes, 2018, p. 171). Foi na referida obra que se atribuiu pela primeira vez a cada um dos evangelistas um animal apocalíptico, sendo a base interpretativa do bispo de Lyon aquilo que está escrito no início de cada Livro. A São Mateus foi atribuído a figura do animal com feições humanas, adaptado iconograficamente como um anjo, em referência ao primeiro capítulo de seu Evangelho dedicado a genealogia de Jesus: “*Livro da geração de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão*” (Mt 1,1). O que o evangelista fez foi abordar a linhagem abraâmica que nos leva até São José, o herdeiro de Davi, que assumiu para si a paternidade humana de Jesus, educando-

o no labor da marcenaria e protegendo-o das ameaças de Herodes. Jesus também é o novo Adão que veio para remissão dos pecados cometidos no Paraíso e assim a descendência que conecta Cristo ao primeiro Homem foi conferido através da paternidade de José. O sentido de representar o anjo acompanhando São Mateus é essa natureza humana de Cristo que nasceu como todos os homens, a imagem e semelhança de Deus. A segunda atribuição animal foi a do leão a São Marcos, sendo o ponto de referência a narrativa de São João Batista logo no princípio de seu Evangelho, cujos versículos iniciais apresentam-no como um eremita: "*E ali esteve no deserto quarenta dias, tentado por Satanás. E vivia entre as feras, e os anjos o serviam*" (Mc 1,13). O fato de São João Batista ter vivido entre os animais selvagens permitiu a Irineu de Lyon correlacionar com a figura leonina apocalíptica. Zenilde Sganzerla aprofunda a questão simbólica do leão de São Marcos ao afirmar:

> São Marcos é representado pela figura de um leão porque inicia a narração de seu Evangelho com a pregação de João Batista no deserto, onde havia animais selvagens. De acordo com o profeta (Amós 3,8), podemos dizer que a voz do leão simboliza a voz dos profetas que denunciam a violação do plano de Deus. Portanto, João Batista é o profeta que denuncia a injustiça e aponta para a novidade de Jesus. Ora, o leão vivia no deserto, e a pregação de João Batista foi como um rugido de leão. Ele quer mostrar Cristo como soberano, como Rei. E o leão é o rei dos animais. É também a expressão da força. No livro de Apocalipse Jesus é chamado de Leão de Judá, (Apocalipse 5.1-5). A ressurreição de Jesus mostra seu poder sobre seus inimigos. Por isso Jesus é associado ao leão na sua dimensão da força, realeza, poder, autoridade do Filho de Deus (Sganzerla, *apud* Bressan; Fernandes; Moraes, 2018, p. 174-175).

Em oposição a natureza selvagem do leão, o boi (novilho ou touro) aparece como a figura domesticada, cujo valor simbólico sacrificial nas antigas tradições politeístas foi adaptado ao contexto da narrativa do anjo que aparece a Zacarias. O episódio ocorreu quando Zacarias, esposo de Isabel, foi ao templo onde

> aconteceu que, exercendo ele o sacerdócio diante de Deus, na ordem da sua turma, Segundo o costume sacerdotal, coube-lhe em sorte entrar no templo do Senhor para oferecer o incenso. E toda a multidão do povo estava fora, orando, à hora do incenso. E um anjo do Senhor lhe apareceu, posto em pé, à direita do altar do incenso (Lc 1,8-11).

O anjo veio lhe trazer a boa notícia de que a infértil Isabel teria um filho, São João Batista, motivo de grande felicidade. A circunstância do ocorrido, dentro do

templo, permitiu a Irineu de Lyon conectar o local enquanto espaço emblemático do costume pagão de sacrificar um novilho para os deuses com o touro de São Lucas.

A águia é o último dos animais apocalípticos e a mais complexa atribuição simbólica, pois não está conectada a um elemento descrito na narrativa, mas sim à qualidade discursiva de São João Evangelista. A capacidade que a ave tem de alcançar elevadas alturas e ver ao longe, foi entendida como representação da nobreza, da visão divina, da liberdade e da força, características atribuídas a São João, de elevado espírito e inteligência para observar e descrever os Mistérios de Cristo em seu Livro. Em sua essência, o

> Evangelho dito de João é mais esotérico e incorpora elementos platónicos muito marcados, sobretudo na assimilação de Cristo ao Logo de Deus que é o plano divino da arquitetura do mundo. Por outro lado, o Evangelho de João expressa uma opinião muito negativa em relação ao mundo social (chamado este mundo), dominado pelo diabo, que aparece mais como adversário do que como servidor de Deus (Eliade; Couliano, *apud* Bressan; Fernandes; Moraes, 2018, p. 171).

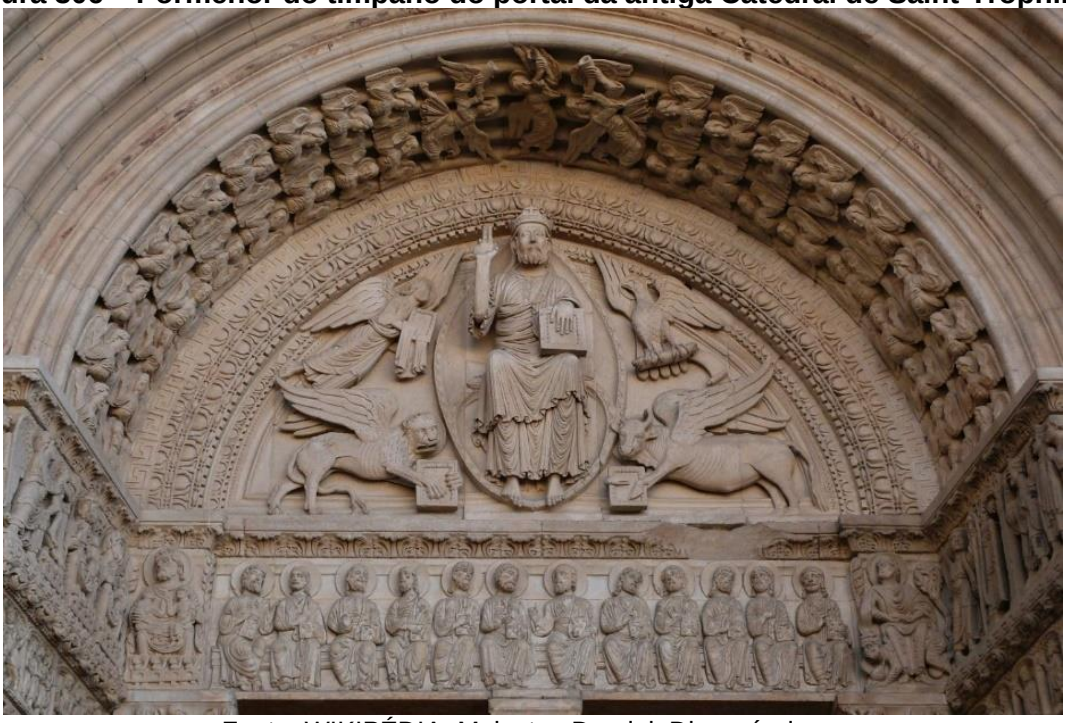
Após expor cada um individualmente, ainda temos de levar em consideração a lógica quaternária entendida por Irineu de Lyon que dá nome ao Tetramorfo, pois

> os evangelhos não são, nem mais nem menos, do que estes quatro. Com efeito, são quatro as regiões do mundo em que vivemos, quatro são os ventos principais e visto que a Igreja já é espalhada por toda a terra e como tem por fundamento e coluna o Evangelho e o Espírito da vida, assim são quatro as colunas que espalham por toda parte a incorruptibilidade e dão vida aos homens. Por isso é evidente que o Verbo, Artífice de todas as coisas, que está sentado acima dos querubins e mantém unidas todas as coisas, quando se manifestou aos homens, nos deu um Evangelho quadriforme, sustentado por um único Espírito [...] Em suma, da forma como se apresenta a atividade do Filho de Deus assim é o aspecto dos animais e igual ao aspecto dos animais é a característica do Evangelho: quadriforme os animais, quadriforme o Evangelho, quadriforme a atividade do Senhor (Ireneu, *apud* Bressan; Fernandes; Moraes, 2018, p. 171-172).

Diante de tamanha complexidade simbólica com tão forte apelo visual, Wilma Steagall de Tommaso destaca que a identificação do Tetramorfo na iconografia cristã alcança o século V, reconhecido no programa compositivo do *Majestas Domini* em mosaicos das igrejas de Ravena e na basílica de Roma (cf. Tommaso, 2022, p. 105). Tal representação se popularizou no Período Carolíngio por representar o “retorno vigoroso da ideia do monarca davídico consagrado pelo Papa e chamado a restaurar a cristandade e o império” (Tommaso, 2022, p. 109). Sua composição teve forte

inspiração apocalíptica ao apresentar o Cristo em Majestade, sentado no trono celestial circundado pela mandorla mística (áurea em formato de amêndoa importado de tradições pagãs), os quatro animais e os vinte e quatro sábios, como é possível ver no tímpano do portal da antiga Catedral de Saint-Trophime da cidade francesa de Arles, esculpido no século XII.

Figura 306 – Pormenor do tímpano do portal da antiga Catedral de Saint-Trophime.



Fonte: WIKIPÉDIA. Majestas Domini. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Majestas_Domini. Acesso em: 20 jan 2024.

Ajustado ao formato semicircular do tímpano, a cena do quarto capítulo do Apocalipse apresenta Cristo com sua mão direita erguida em sinal de bênção enquanto a outra está apoiada no Livro Sagrado. Os animais assumem as posições habituais do anjo a direita do Salvador, a águia a esquerda, enquanto os dois que têm maior vínculo com o aspecto material se encontram aos seus pés direito e esquerdo, sendo o leão e o touro, respectivamente. Tal composição foi replicada em esculturas, mosaicos, pinturas, iluminuras e, gradativamente, vão sendo referidas com maior clareza como sinônimos dos evangelistas. Essa vinculação se torna tão forte que já não é mais necessário apresentar todos os quatro animais juntos para se remeter aos seus respectivos evangelistas. Na praça de São Marcos, em Veneza, o leão alado está presente nos monumentos e na fachada da basílica da cidade, onde estão guardadas as relíquias do Santo, motivo que justificou a sua exaltação.

Figura 307 – Pormenor da fachada da Basílica de São Marcos, em Veneza, com leão alado de São Marcos.

Fonte: MEDIEVAL IMAGO. Os Leões de Veneza – A Santa Proteção de São Marcos. Disponível em: https://medievalimago.org/2016/06/23/os-leoes-de-veneza-a-santa-protecao-de-sao-marcos/. Acesso em: 20 jan 2024.

Quando Caravaggio realiza as três pinturas da Capela Contarelli, em 1602, o milanês representou São Mateus junto ao anjo na obra “A inspiração de São Mateus”, localizada no retábulo do altar da Capela. Ou seja, a figura do anjo passa a ser um elemento iconográfico atrelado ao Santo. Quando isolado, o anjo é dependente do Apóstolo para se distinguir, do contrário, seria um anjo como os demais.

Figura 308 – A inspiração de São Mateus. Caravaggio, 1602. Óleo sobre tela, Igreja de São Luís dos Franceses, Roma.

Fonte: WIKIPÉDIA. Igreja de São Luís dos Franceses (Roma). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Lu%C3%ADs_dos_Franceses_(Roma). Acesso em: 20 jan 2024.

No século XVI, outra modalidade de apresentação dos Quatro Evangelistas surge: as obras conjuntas sem agregação de outras iconografias. Como exemplificado no *Majestas Domini*, os Santos apareciam conjugados em composições maiores como

parte do discurso evangélico e apocalíptico, mas quando estavam isolados, seus painéis poderiam estar próximos, porém se mantinham individualizados. Em 1566, o pintor flamengo Frans Floris (1517-1570) conjugou os quatro Santos dialogando e meditando sobre os Textos Sagrados, acompanhados pelos seus respectivos animais, num mesmo painel. Outros pintores seguiram pela mesma tendência, como Peter Paul Rubens, Abraham Bloemaert, Artus Wolfaerts e Pieter Lastman.

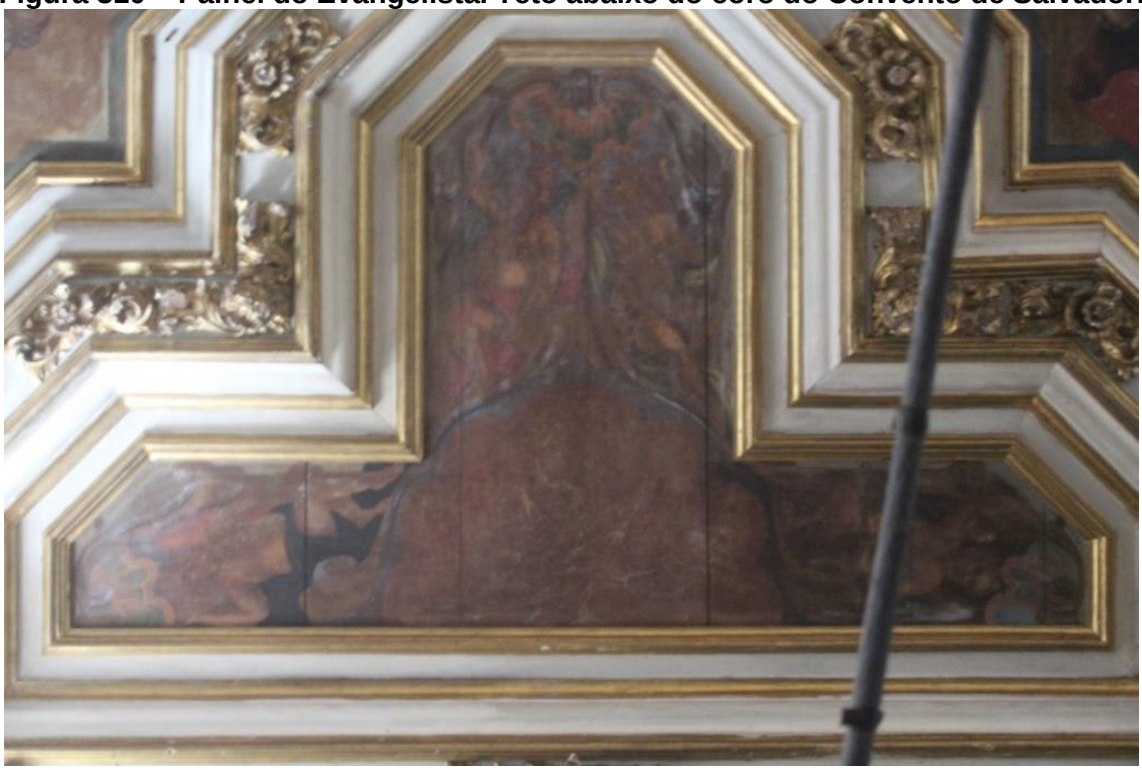
Figura 309 – Os Quatro Evangelistas. Frans Floris, s.d. Óleo sobre madeira.

Fonte: ARTNET. Past Auction. Disponível em: https://www.artnet.com/artists/frans-floris-the-elder/los-cuatro-evangelistas-uybcks7fFqIlb_hJztoxGQ2. Acesso em: 20 jan 2024.

No contexto dos Conventos Franciscanos do Nordeste, a exaltação aos Evangelhos Canônicos se apresenta de maneira sutil, mas assertiva, seja pelas referências aos trechos bíblicos ou pela representação direta dos Evangelistas. Na nave da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador, no teto abaixo do coro das igrejas dos Conventos de Salvador e de Olinda, na capela do hospital e na sacristia da Ordem Terceira do Convento do Recife, foram localizados pormenores onde aparecem as quatro figuras identificáveis do Tetramorfo. Ambos os casos dos dois forros abaixo do coro encontram-se em pior estado de identificação pelo

apagamento da pintura, quase não sendo reconhecíveis sem a ajuda dos animais. A situação do teto soteropolitano é ainda mais agressiva, não sendo possível distinguir quais são os animais, apenas confirmamos que há um animal acompanhando a figura humana quase apagada.

Figura 310 – Painel do Evangelista. Teto abaixo do coro do Convento de Salvador.



Fonte:

Outro exemplo que demonstra necessidade de cuidados é o da capela do hospital da Ordem Terceira do Recife, onde alguns estuques caíram e outros ameaçam ruir, prejudicando a leitura do tema aqui exposto.

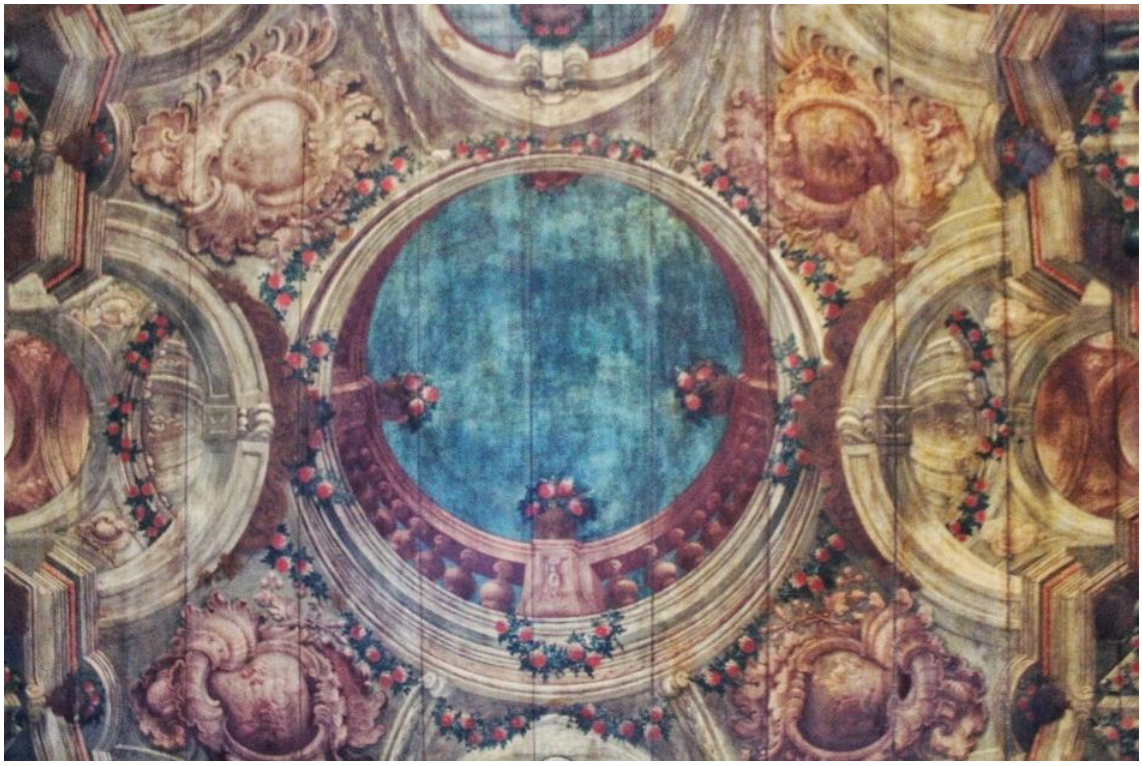
Figura 311 – Pormenor da capela das dependências do hospital da Ordem Terceira do Convento do Recife.

Fonte: Fotografia nossa.

Apesar dos danos e do prejuízo causado à leitura das obras acima referidas, salientamos a reverberação da tradição cristológica de exaltação aos Evangelhos, mantida pelos Franciscanos, encaixadas em programas iconográficos particulares. Todas as obras de natureza pictórica possuem o mesmo aspecto de fazer parecer um elemento arquitetônico, ou seja, se assemelham a medalhões cujas figuras dos Evangelistas e seus animais foram talhadas numa pedra ou estuque assumindo a forma de medalhões com relevos fingidos. Tal escolha demonstra a importação do gosto pela linguagem arquitetônica e dos modelos em relevo das representações dos quatro Santos fixados nas estruturas construtivas. No Convento de Olinda, encontramos quatro medalhões emoldurado por plumas, folhagens, frutos de carvalho

e concheados retorcidos ao gosto Rococó, cujos interiores são preenchidos com as únicas figuras humanas de toda a composição do forro em quadratura, os Evangelistas. A decisão expressa o interesse do artista pela manutenção da devoção enquanto evitava a simulação de elementos antropomórficos circulando por entre as estruturas construtivas fingidas, optando-se por adoçá-los nas estruturas segundo modelos consolidados na arquitetura.

Figura 312 – Pormenor do teto abaixo do coro do Convento de Olinda.



Fonte: Fotografia nossa.

No forro da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador observamos outro exemplo similar ao anterior, os Evangelistas são apresentados em medalhões redondos envolvidos por objetos e plantas num desenho neoclássico. A diferença está na linguagem adotada para os dois tetos, no primeiro é em quadratura, ajustando-se ao desenho da arquitetura fingira, enquanto no segundo, preenche-se alguns caixotões com estuques fingidos, aspecto pouco recorrente nos Conventos Franciscanos do Nordeste. Identificamos estuques nas dependências da Ordem Terceira, mas não dentro de caixotões, ainda mais elementos antropomórficos. É possível encontrar tetos apainelados cujo interior de cada painel apresenta figuras em

relevo, mas nos tetos aqui analisados não possuem essa característica e quando apresentam relevos, são elementos zoovegetalistas apenas.

Figura 313 – Pormenor do teto da nave da igreja da Ordem Terceira do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Esses quatro Evangelistas representados com os quatro animais alados são reminiscências da visão apocalíptica medieval, que se estendeu pela Modernidade como exaltação evangelizadora dos novos mundos laçados pelo cordão franciscano. Suas figurações não deixam dúvidas de que Cristo está entre os fiéis, pois sua memória jamais será esquecida enquanto os Livros Sagrados forem proferidos e ensinados aos povos. Episódios de dor e de júbilos catalisados na trajetória salvífica do Filho de Deus que se fez homem e aceitou ser o cordeiro divino disposto a ser sacrificado na cruz para a remissão dos Pecados.

Não é possível ignorar o papel de Maria nesse contexto, pois foi através Dela que Cristo se fez matéria, mas, apesar de tamanha importância, a Virgem pouco teve espaço para ser referida nos Evangelhos Canônicos. É nesse contexto que os textos apócrifos exercem a maior influência no programa iconográfico, litúrgico, cerimonial e de culto a Maria. Afonso Tadeu Murad, ao estudar a obra “Vida de Maria”, escrita por Epifânio, o Monge, no final do século VIII, listou alguns dos principais textos apócrifos que tentam dar conta dessa infância de Maria: “Evangelho da Natividade de Maria” (século II), “Protoevangelho de Tiago” (século III), “Evangelho do Pseudo-Mateus”

(século IV), “Trânsito de Maria do Pseudo-Melitão de Sardes” (século IV), “História de José, o carpinteiro” (século IV ou V), “Livro de São João Evangelista” (século IV a VI), “Evangelho armênio da Infância” (século VI) e “Livro de São João, arcebispo de Tessalônica” (século VI) (cf. Murad, 2019, p. 381-382). Em seu artigo, Afonso Murad evidencia a necessidade do elo masculino da Virgem, pois naquele momento, na “cultura judaica se desejava o primogênito homem. Quando nascia uma menina, era motivo de tristeza para a família” (Murad, 2019, p. 382), o que torna Maria parte de algo maior, mas espiritualmente um modelo de pureza e graça aos homens e às mulheres. O mesmo autor ainda extrai um trecho da obra de Epifânio que serve de marco essencial nessa concepção de modelo:

> Seu caráter e a sua conduta eram assim: respeitável em tudo, falava pouco, obedecia com prontidão, era cordial e muito modesta com os homens, séria e sossegada, fervorosa na oração, reverente, educada e respeitosa com as pessoas, a tal ponto que todos admiravam sua inteligência e a suas palavras [...]. Sem nenhum orgulho, oposta à suntuosidade e à moleza. Possuía uma extraordinária humildade (Epifânio, *apud* Murad, 2019, p. 389)

O intento do monge era orientar as mulheres para uma vida adequada com os valores cristãos, mas hoje é reconhecível como a trajetória de Maria foi utilizada para fins de controle característico de sociedades patriarcais. Não é possível julgar o bom ou mal uso da condução das intencionalidades no discurso sem nos aproximarmos de anacronismos, mas é seguro reconhecer que Maria sempre foi colocada no papel de exemplo, afinal, a Virgem é a mais próxima de Cristo e a ponte para acessar seu Filho. Ao longo dos séculos, o debate teológico sobre o papel de Maria na cosmologia cristã foi palco para discordâncias e conflitos, mas também estimulou reflexões e posicionamentos que interferiram na produção artística. A necessidade de rebater as críticas reformistas de Lutero levaram a Igreja a intensificar a exaltação daquilo que estava sendo posto em questão, Maria era uma das fragilidades teológicas postas em dúvida quanto a sua importância para o Mistério da Salvação. Fortalecer seu culto passou a ser necessário. O dogma da Imaculada Conceição ainda era um ponto sem resolução no princípio da Idade Moderna, mas a *Theotokos* (Mãe de Deus) já havia consolidado sua validação pela Comunidade e o Magistério. Os debates sobre a infância de Maria se desenvolveram e a sua iconografia nos leva a três aspectos essenciais na tradição católica que se convergem entre a Virgem e Eva, contrapondo

seu Filho que está diretamente conectado a Adão. Isso significa que Maria está ali enquanto *Theotokos*, como também está ali enquanto a mulher que nasceu cheia de graça e veio trazer sua pureza excepcional à linhagem que nos leva ao Pecado de Adão e Eva, não para perpetuar e sim para salvar. Como Pedro Cipollini destaca, seu "início que traz em si a antecipação do fim" (Cipollini, 2017, p. 9), mas apesar de o referido bispo de Santo André (SP) estar correlacionando Nossa Senhora com o ponto de partida para que Cristo possa nascer, o supracitado trecho nos dá brecha para estender seu raciocínio e usar suas palavras para acrescentar que Cristo precisa de toda a herança familiar de sua Mãe para que Ele possa se tornar o Fim.

A trajetória de Cristo se faz materialmente na Anunciação, quando o Espírito Santo preenche o ventre da Virgem com o Salvador e, no contexto dos tetos aqui em estudo, se estende até o momento de sua elevação aos céus. Depois de sua desencarnação, Cristo entregou Maria aos cuidados de São João Evangelista e a Virgem se torna a Mãe de todos os filhos de Deus. Quanto ao forro da nave da igreja do Convento de Olinda, a referência ao período de infância de Jesus onde Maria se fez presente nos leva ao momento em que o Menino é encontrado debatendo com os Doutores sobre as Escrituras. Aglutinando os episódios iniciais da vida de Cristo, obtemos cinco eventos extraídos dos Evangelhos de São Lucas e de São Mateus com a presença da Virgem: Anunciação do anjo Gabriel a Maria (Lc 1.26-38; Mt 1.18-25), Natividade de Jesus (Lc 2.1-20), Iniciação de Jesus como judeu (Lc 2.21-40), Adoração dos Magos até a fuga para o Egito (Mt 2.1-23) e Cristo entre os Doutores do Templo (Lc 2.41-52). O Evangelista São Marcos, por sua vez, fez menção à Maria em apenas dois momentos, o primeiro a refere como Mãe:

> Então chegaram a mãe e os irmãos de Jesus. Ficando do lado de fora, mandaram alguém chamá-lo. Havia muita gente assentada ao seu redor; e lhe disseram: 'Tua mãe e teus irmãos estão lá fora e te procuram'. 'Quem é minha mãe, e quem são meus irmãos?', perguntou ele. Então olhou para os que estavam assentados ao seu redor e disse: 'Aqui estão minha mãe e meus irmãos! Quem faz a vontade de Deus, este é meu irmão, minha irmã e minha mãe' (Mc 3,31-35).

O segundo momento ocorre no sexto capítulo quando Cristo realiza um milagre numa sinagoga da Província dos Gadarenos. Ao chegar no recinto encontrou a filha do sacerdote morta e então reanimou a jovem de doze anos. Alguns dias após sua estadia na região, questionaram sua destreza e sabedoria discursiva, ao que foi dito:

“Não é este o carpinteiro, filho de Maria, e irmão de Tiago, e de José, e de Judas e de Simão? e não estão aqui conosco suas irmãs? E escandalizavam-se nele. E Jesus lhes dizia: Não há profeta sem honra senão na sua pátria, entre os seus parentes, e na sua casa” (Mc 6,3-4). O trecho identifica nominalmente Maria e é sucedido por uma das principais referências de São Francisco para a sua Ordem, pois o Santo, assim como Cristo, enviou seus irmãos de hábito em pares para evangelizar e libertar os “espíritos imundos” do pecado:

> Chamou a si os doze, e começou a enviá-los a dois e dois, e deu-lhes poder sobre os espíritos imundos; E ordenou-lhes que nada tomassem para o caminho, senão somente um bordão; nem alforje, nem pão, nem dinheiro no cinto; Mas que calçassem alparcas, e que não vestissem duas túnicas. E dizia-lhes: Na casa em que entrardes, ficai nela até partirdes dali. E tantos quantos vos não receberem, nem vos ouvirem, saindo dali, sacudi o pó que estiver debaixo dos vossos pés, em testemunho contra eles. Em verdade vos digo que haverá mais tolerância no dia de juízo para Sodoma e Gomorra, do que para os daquela cidade. E, saindo eles, pregavam que se arrependessem (Mc 6,7-12).

O episódio acima ainda faz menção ao ato da pobreza e desprendimento da vida material e daquilo que é impuro, como o dinheiro, aspecto latente na espiritualidade franciscana e tópico de longos debates ao longo da história franciscana. Retornando ao aspecto da presença de Maria nos Evangelhos, o último a ser apontado é o Livro de São João Evangelista. Seus escritos se concentram mais na vida adulta de Cristo e seus milagres, assim como “na crucificação de Jesus, junto à cruz, Maria assume o papel de mãe universal, dado que o seu Filho a entrega ao discípulo João, o qual representa toda a humanidade” (Ramos, 2016, p. 44). Ao longo dos séculos, após o reconhecimento dessa visão maternal numa perspectiva divina, a *Theotokos* se consagra na tradição Cristã e adquire gradual destaque nos cultos, o que justifica sua reverência (*dulia*) enquanto figura santa se intensifica numa *hiperdulia*, ou seja, acima dos demais Santos e não superando apenas a adoração (*latria*) prestada unicamente a Trindade (cf. Souza, 2015, p. 52-53). Diante de tamanha propagação e propulsão do culto mariano, foi necessário fortalecer também sua trajetória individual até alcançar o fim último de sua existência: ser aquela que vem para encerrar o ciclo do Pecado Original através do Filho que concebeu para Salvação da humanidade. Esse foi o mote para que os textos apócrifos fossem

acessados e validados na tradição cristã e na iconografia mariana, afinal, preenchiam lacunas deixadas nos textos canônicos.

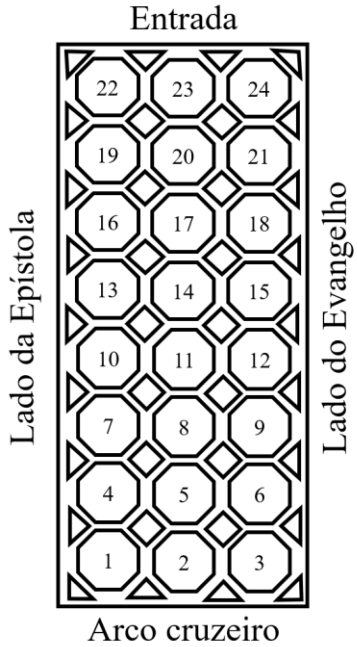
Segundo Maria Izabel de Souza, são três as principais obras apócrifas que sustentaram o culto mariano e garantiram as bases para a memória, a tradição e a iconografia da Virgem enquanto protagonista de sua própria história, mesmo que Cristo seja o fim último. A primeira foi o Protoevangelho de São Tiago, escrita entre os séculos II e IV por uma figura misteriosa denominada Tiago. As suspeitas da autoria recaíram sobre São Tiago Menor, um dos doze Apóstolos, ou Tiago filho do primeiro casamento de São José e irmão de Jesus. A segunda obra a ser apontada foi o Evangelho de Pseudo-Mateus, redigido por volta do século VIII pelas mãos de um possível Mateus. A questão é que são rarefeitas as informações referentes aos textos não canônicos, tanto a autoria quanto a datação. No século XIII, o bispo dominicano Jacopo de Varazze (1228-1298) elaborou uma compilação de episódios extraídos de diversas fontes, bíblicas ou não, no intuito de concentrar numa única obra a vida de Santos, de Cristo e de Maria. O Protoevangelho de Tiago e o Evangelho de Pseudo-Mateus foram as principais referências utilizadas pelo mendicante para construir a narrativa da Virgem e fundamentaram a concepção da sua origem até o derradeiro fim.

Enquadrando no contexto franciscano, as camadas teológicas que geraram impacto no discurso em defesa da Imaculada e correlacionam com os episódios que exaltam o seu papel enquanto Mãe de Deus e pura em sua Conceição. Isso se revela no teto da igreja do Convento de Olinda, onde vinte e quatro painéis octogonais apresentam cenas bíblicas e apócrifas cujo enfoque seria Maria. A diferença latente está em coloca-la com seus atributos imaculistas, que vão desde suas vestes brancas, azuis e vermelhas até o crescente e a coroa de estrelas, em todas as cenas de modo a reforçar categoricamente sua imunidade ao Pecado ao longo de sua trajetória terrena até a celestial. No teto da igreja do Convento de Salvador isso fica ainda mais gritante quando coloca a Imaculada Conceição nas passagens do Antigo Testamento, exacerbando ainda mais a atuação dos planos divinos desde a Gênese, quando Deus lançou seu sopro de vida.

10.2.2 Maria, Mãe do Filho de Deus

Os vinte e quatro painéis octogonais do teto olindense apresentam narrativas que vão desde a Anunciação de Santa Ana até a representação da Imaculada Conceição, mas a sequência dos elementos hagiográficos apresenta certo ordenamento muito particular e de difícil reconhecimento narrativo. A sequência cronológica, segundo a tradição, nos levaria a seguinte ordenação: 1. Anunciação de Santa Ana; 2. Natividade de Maria; 3. Benção de Deus a Virgem Menina; 4. Apresentação de Maria entre os sacerdotes; 5. Santa Ana ensinando Maria a ler; 6. Apresentação de Maria no Templo; 7. Matrimônio de Maria e José ou Esposais da Virgem; 8. Anunciação de Maria; 9. Aparição do Anjo no sonho de José; 10. Visitação; 11. Adoração dos pastores; 12. Circuncisão do Menino; 13. Apresentação do Menino no Templo; 14. Encontro do Menino Jesus com o Menino João; 15. Adoração dos Magos; 16. Matança dos inocentes; 17. Retorno do Egito; 18. Jesus auxiliando José na carpintaria; 19. Jesus entre os Doutores; 20. Dormição de Maria; 21. Assunção de Maria; 22. Coroação da Imaculada Conceição pela Trindade; 23. Nossa Senhora dos Anjos e 24. Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Tal linha temporal foi fragmentada ao longo da composição temática do forro e passou a seguir a seguinte ordenação:

Figura 314 – Distribuição dos painéis do teto da nave da igreja do Convento de Olinda.

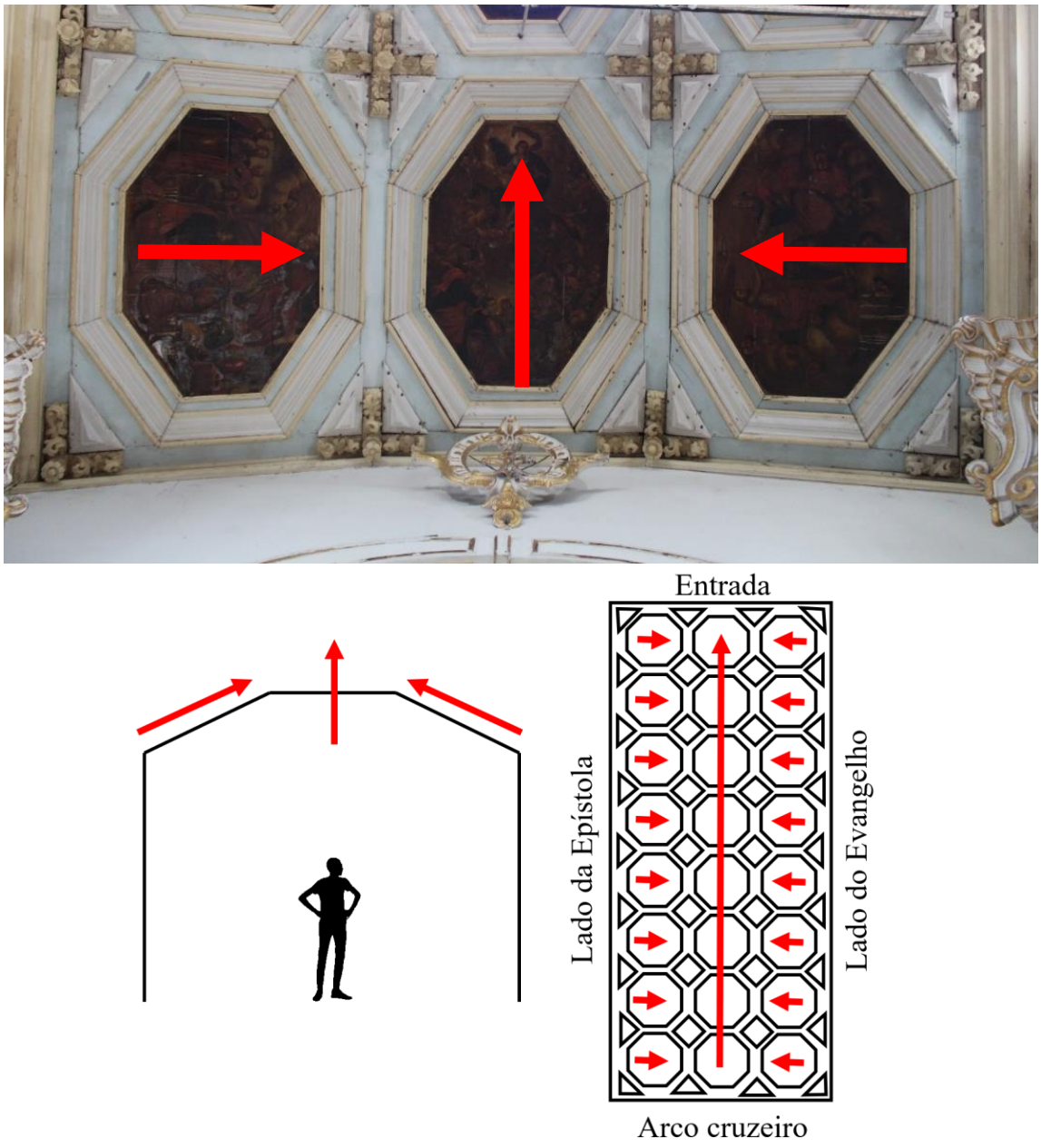


1. Dormição de Maria
2. Assunção de Maria
3. Coroação da Imaculada Conceição pela Trindade
4. Jesus auxiliando José na carpintaria
5. Nossa Senhora dos Anjos
6. Circuncisão do Menino
7. Aparição do Anjo no sonho de José
8. Retorno do Egito
9. Matança dos inocentes
10. Apresentação de Jesus no Templo
11. Adoração dos Magos
12. Jesus entre os Doutores
13. Visitação
14. Adoração dos pastores
15. Encontro do Menino Jesus com o Menino João
16. Apresentação de Maria no Templo
17. Matrimônio de Maria e José ou Esposais da Virgem
18. Anunciação de Maria
19. Apresentação de Maria entre os sacerdotes
20. Benção de Deus a Virgem Menina
21. Santa Ana ensinando Maria a ler
22. Anunciação de Santa Ana
23. Nossa Senhora da Imaculada Conceição
24. Natividade de Maria

Fonte: Elaboração nossa.

A nossa leitura começa a partir da primeira linha, próxima ao arco cruzeiro, e as figuras possuem dois sentidos, sendo o primeiro dos painéis da coluna central onde a base da pintura está voltada para Oeste (cabeceira) e o seu topo para Leste (entrada), enquanto os painéis das colunas laterais acompanham a inclinação do teto de masseira e apoiam a base no sentido das paredes e o topo em direção ao eixo central da cobertura.

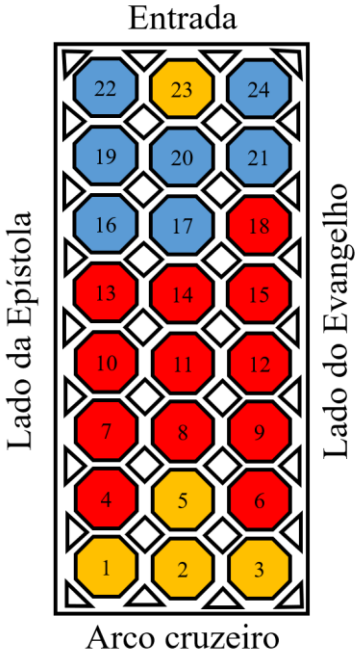
Figura 315 – Esquema do posicionamento das pinturas do teto da nave da igreja do Convento de Olinda.



Fonte: Fotografia e elaboração nossas.

Sua distribuição temática nos leva a três fases da vida de Maria, com a infância da Virgem no primeiro grupo, contendo sete episódios ilustrando sua origem familiar, seu acolhimento no Templo de Belém e culminando no matrimônio com São José. O segundo grupo é composto por doze cenas extraídas de textos bíblicos para apontar momentos específicos da infância de Jesus onde Maria teve participação. O último grupo tem cinco representações da Morte, Assunção e Glorificação da Virgem enquanto Rainha da humanidade

Figura 316 – Distribuição temática dos painéis do teto da nave da igreja do Convento de Olinda.



INFÂNCIA DE MARIA

22. Anunciação de Santa Ana

20. Benção de Deus a Virgem Menina

24. Natividade de Maria

19. Apresentação de Maria entre os sacerdotes

21. Santa Ana ensinando Maria a ler

16. Apresentação de Maria no Templo

17. Matrimônio de Maria e José ou Esposais da Virgem

MARIA COMO MÃE DE DEUS

18. Anunciação de Maria

13. Visitação

14. Adoração dos pastores

6. Circuncisão do Menino

10. Apresentação de Jesus no Templo

15. Encontro do Menino Jesus com o Menino João

11. Adoração dos Magos

7. Aparição do Anjo no sonho de José

9. Matança dos inocentes

8. Retorno do Egito

4. Jesus auxiliando José na carpintaria

12. Jesus entre os Doutores

DESENCARNAÇÃO DE MARIA

1. Dormição de Maria

2. Assunção de Maria

3. Coroação da Imaculada Conceição pela Trindade

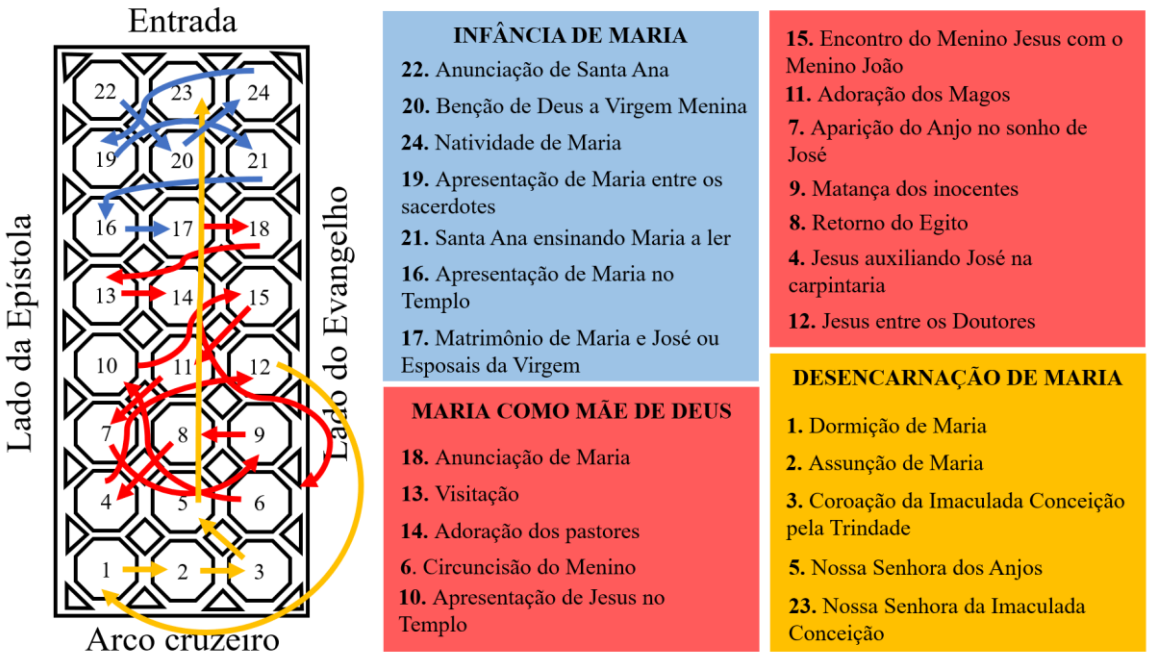
5. Nossa Senhora dos Anjos

23. Nossa Senhora da Imaculada Conceição

Fonte: Elaboração nossas.

Não importa qual percurso o observador faça, ao analisar pintura por pintura, a sequência cronológica não se encaixa, pois a ordem mais provável resulta no modelo apresentado a seguir com as setas indicando qual deveria ser o próximo episódio da vida de Maria:

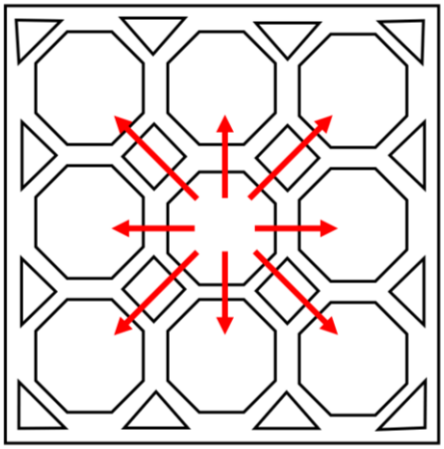
Figura 317 – Sequência narrativa hagiográfica dos painéis do teto da nave da igreja do Convento de Olinda.



Fonte: Elaboração nossas.

A labiríntica sequência evidencia que somente uma pessoa muito bem instruída na tradição cristã e no culto mariano tem condições de acompanhar esse percurso de leitura sem gerar confusão. Não ignoramos o fato de o público frequentador daquele espaço, no Período Colonial, ter plena ciência e preparo, pois adentravam nos mistérios marianos e, em se tratado de fiéis vinculados aos franciscanos, nos mistérios particulares que os levariam a Imaculada Conceição. A questão aqui é a ordenação habitual de composições temáticas hagiográficas, onde a disposição de cada painel não encontra uma continuação em algum dos painéis que o circundam.

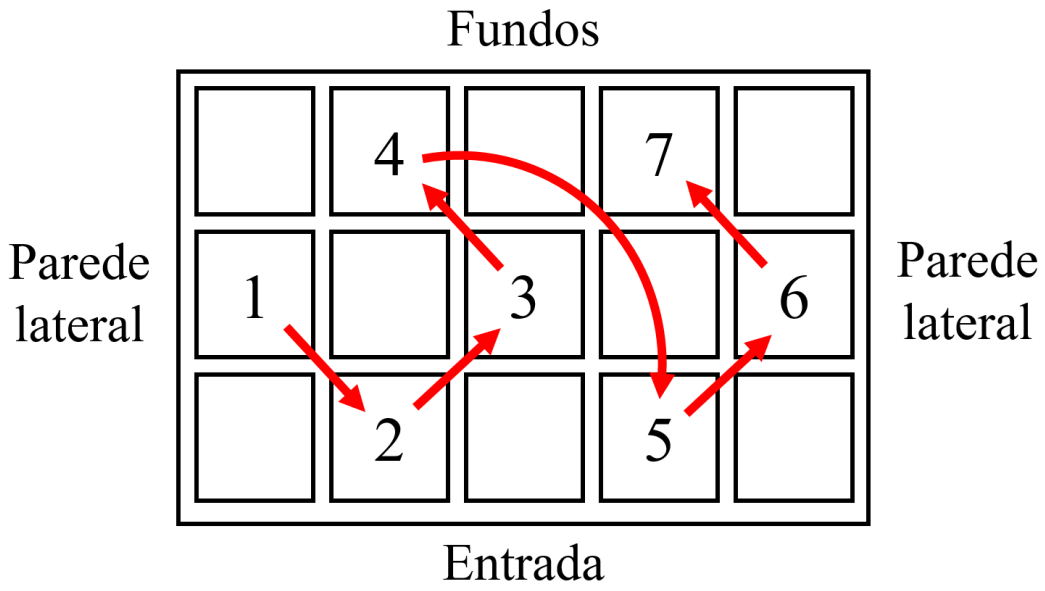
Figura 318 – Direções habituais da leitura em painéis.



Fonte: Elaboração nossas.

Tentar levantar a hipótese de que os painéis haviam sido rearranjados ao longo do tempo em função de intervenções seria um caminho, mas o quantitativo de pinturas por grupo (5x7x12) é incongruente com a possibilidade de ajuste das cenas. É muito comum encontrarmos obras de arte com alterações desastrosas, danosas ou, no mínimo, irresponsáveis, resultantes de intervenções autônomas de indivíduos ou instituições, inclusive de empresas especializadas em restauro. O que prejudica essa abordagem no caso do teto da igreja olindense é o fato do posicionamento das pinturas impossibilitar sua realocação em qualquer caixotão. Na tentativa de reorganizar os outros dezesseis painéis, constatamos que não seria esse o caminho para solucionar a questão. A outra possibilidade é a de que ou o encomendante teria planejado minuciosamente uma complexa estrutura discursiva sobre o mistério imaculista, que passaria por montar um intrincado percurso compositivo, ou houve algum equívoco de transmissão de informações que gerou ruídos resultantes numa má ordenação das cenas. A opção da intencionalidade se mostra mais coerente com a qualidade da obra, a importância da nave no contexto conventual e reconhecer que outros tetos do Convento de Olinda possuem ordenamentos pouco usuais, como é o caso da “Sala dos Filósofos” no mesmo edifício olindense, cujas pinturas dos teólogos escolásticos possui um sentido muito específico em decorrência da enumeração de cada figura:

Figura 319 – Sequência dos painéis do teto da “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda.



Fonte: Elaboração nossas.

Tal lógica compositiva corrobora a possibilidade de realmente haver um sentido único e necessário para a liturgia e a homilia realizados na Igreja de Nossa Senhora das Neves do Convento de Olinda. No templo dedicado a Senhora das Neves, seu complexo forro apresenta uma longa lista de episódios que, para melhor se ajustar, serão agrupados em trechos bíblicos comuns, quando houver a possibilidade.

O tema da infância de Maria e Jesus já foi exaustivamente abordado em obras de arte, como a série de pinturas feitas por Giotto di Bondone, entre 1304 e 1306, para outro edifício religioso dedicado à Nossa Senhora (Santa Maria da Caridade), a *Cappella degli Scrovegni*, ou os afrescos de Domenico Ghirlandaio para a Capela Tornabuoni, datados entre 1486 e 1490. Giotto e Ghirlandaio são apenas alguns exemplos da difusão do tema ocorrido a partir do século XIII e se estendendo ao longo da modernidade.

Figuras 320 e 321 – Visitação. Giotto di Bondone, 1304-1306. Afresco, Cappella degli Scrovegni; Visitação. Teto da igreja do Convento de São Francisco de Olinda.

Fonte: WIKIPÉDIA. Cappella degli Scrovegni. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cappella_degli_Scrovegni. Acesso em: 23 out 2023; Fotografia nossa.

O primeiro grupo aqui analisado é o da infância de Maria com sete painéis que serão distribuídos em três subgrupos: as condições para seu nascimento, sua vida com seus pais e sua vida no templo. Nas fontes, como os Evangelhos Apócrifos e a Legenda Áurea, é relatado que São Joaquim e Santa Ana eram de idade avançada e sem prole, pois eram inférteis, o que era motivo de grande pesar aos dois em decorrência da importância de se ter um filho – de preferência um homem, como era bem visto na cultura judaica. São Joaquim

> entristeceu-se muito, e não se deixou ser visto por sua esposa; mas entregou-se ao deserto e lá fixou a sua tenda. Jejuou quarenta dias e quarenta noites, dizendo consigo mesmo: “Não me dirigirei nem para a comida nem para bebida até o momento em que me visite o Senhor meu Deus, e será a minha súplica comida e bebida” (Tiago *in* Moura, 2013, p. 63).

Santa Ana entra em desespero pelo sumiço de seu esposo e, sofrendo pelo fardo de não poder ter herdeiros, pôs-se a rezar pela misericórdia de Deus. Diante de tal cena os dois são visitados por anjos e lhes anunciam que o ventre da Santa Matrona geraria alguém cheio de pureza, honra e glória divina. Envoltos em alegria, o casal se reencontrou e pode enfim ter sua filha de nome Maria, que

> etimologicamente significa Senhora. Em arameu Maria é *Marjam*, em hebreu *Myriam* ou *Mirjam*, em grego *Mariam*, tendo *S. Jerónimo, grande tradutor da Bíblia para o latim, [chegado] a deduzir que Maryam significa gota do mar, o que, em latim, dará “stella maris” ou estrela do mar em português, titulo bastante misterioso, que na tradição católica, ainda se dá à Virgem* (Ramos, 2016, p. 42).

Foram realizadas festividades e apresentaram-na a toda a sociedade de Nazaré. Foi educada pelos seus pais, se mostrando prodigiosa e, ao completar três anos, os pais, já em idade avançada e incapazes de cria-la por muito tempo, cumpriram sua promessa e entregaram a Menina aos cuidados dos sacerdotes do templo. Quando Maria

> fez catorze anos, o pontífice proclamou publicamente que as virgens que eram instruídas no templo e haviam atingido aquela idade deveriam voltar para suas casas a fim de serem legitimamente casadas. Diante desta ordem todas partiram, apenas a bem-aventurada Virgem Maria respondeu que não podia fazê-lo, pois seus pais haviam-na entregue ao serviço do Senhor e prometido a Ele a virgindade dela. O pontífice ficou angustiado, porque não queria ir contra a Escritura que diz “Prometa e cumpra o prometido”, nem ousava introduzir novidade nos costumes do povo (Varazze, 2003, p. 750).

O escolhido por Deus para cuidar e assumir as funções paternas de Maria e seu futuro Filho foi José. O carpinteiro viúvo era descendente de Davi, após nascer de seu cajado lírios constatou-se que havia sido o eleito por Deus entre tantos homens. Apesar de não se sentir confortável para a tarefa de cuidar de uma Menina Virgem, aceitou os desígnios de Deus e acolheu a jovem em sua casa. Durante uma de suas jornadas de trabalho, José se ausentou e a Virgem se manteve em seus ofícios de oração quando foi visitada pelo anjo Gabriel que lhe anunciou: “Ave, cheia

de graça, o Senhor é contigo” (Lc 1.28). Esse é o marco onde começamos a ter correspondência com os textos bíblicos e também o ponto de cruzamento entre o fim da fase de infância de Maria e o início da de Jesus. O último conjunto de caixotões envolve tanto o dogma da Assunção quando da Conceição, pois trata dos momentos finais de sua vida e sua glória como rainha dos céus, aspectos aprofundados mais adiante.

Ultrapassando a fase de identificação de quais representações foram selecionadas ainda fica a questão das motivações para a escolha do tema da infância de Maria e de Jesus? Ainda mais sob a luz do ordenamento nada ortodoxo das cenas. A resposta está nos Livros de Horas, obras tão populares na tradição cristã e assumem papel fundamental na devoção, na meditação dos fiéis e na marcação do tempo litúrgico. Segundo Maria Izabel de Souza, os Livros de Horas surgem num contexto de “aspiração à salvação e à purificação individual” (Souza, 2015, p. 18), seguindo os princípios de Cristo: “Vigiai e orai, para que não entreis em tentação” (Mt 26,41). Tais textos germinaram dos breviários e antifonários para fins de organização do tempo diário canônico, ou seja, a vida contemplativa dos religiosos era distribuída em oito horas dedicadas à meditação de frades, monges e do clero regular e consagrado através de orações, cantos e leituras extraídas das Escrituras e vinculadas aos Ofícios Divinos. O padre Valeriano dos Santos Costa salienta que o princípio dessa prática esteve na tradição hebraica de realização de orações diárias a cada três horas do dia, mantidas pelos Apóstolos, utilizando-se como base os salmos para as preces. A distribuição seguiria a alternância entre os momentos de oração e de trabalho, resultando em cinco momentos: 6 horas, 9 horas, 12 horas, 15 horas e 18 horas. Tal lógica foi sustentada pela rotina de perpetuar a memória do Mistério da Salvação e, consequentemente, centralizando o Ofício das Horas em Cristo, como já era defendido por Santo Hipólito de Roma (c.170-c.236). O Santo foi discípulo de Irineu de Lyon e ganhou fama de antipapa, ao se opor ao papa Calisto I (217-220), e foi reconhecido como um dos principais teóricos no princípio da cristandade, sendo responsável por elaborar a “Tradição Apostólica de Hipólito”, no século III, onde associou as Horas Litúrgicas com os mistérios cristológicos. No século seguinte, impulsionado por Santo Atanásio de Alexandria (c.296-373) e São João Crisóstomo (c.347-407), a Igreja tornou a prática um ministério (ofício) nos mosteiros e conventos,

oficializando as Horas Canônicas como parte dos Ofícios Divinos. No século VI, São Bento de Núrsia (480-547) amplia para oito as horas canônicas segundo as práticas que já eram realizadas nos espaços monásticos:

Tabela 38 – Horas Canônicas.

Ofícios	Nome alternativo	Marco temporal	Horário
Matinas	Ofício das Leituras	Noite-Madrugada	Meia-noite 0h
Laudes	Laudes matutinas (Louvores da manhã)		3h
Prima		Dia pleno	6h
Tercia	Terça		9h
Sexta			Meio-dia 12h
Nona	Noa		15h
Vésperas		Entardecer	18h
Completas	Oração da Noite		Pôr-do-sol 21h

Fonte: Faillace, 2016, p. 68.

Tal prática fincou suas raízes na tradição cristã e, em 1960, o Concílio Vaticano II tornou-a oficial como “Liturgia das Horas” e suprimiu as Primas, deixando para as Laudes o momento de oração matinal. A referida datação torna evidente que nossos estudos têm como base uma realidade franciscana colonial onde os Ofícios das Horas eram realizados seguindo o quantitativo dos oito momentos do dia. Ordens Mendicantes, como a dos Frades Menores, foram peças chave para a absorção dessa prática meditativa, outrora essencialmente monasterial e conventual, que passou a fazer parte das atividades cotidianas não apenas de religiosos como também de leigos.

Esse contexto coloca o século XIV como ponto de ampliação do acesso à experiência mística pessoal, acessível a partir dos Livros de Horas que adquiriram popularidade entre os leigos. Sua importância no contexto sociorreligioso levou esses Livros a se tornarem itens de prestígio e sinônimo de luxo à medida que sua produção

foi se especializando. As iluminuras são um ponto de destaque, pois a sua execução exigia artistas experientes e destros no uso das tintas e douramentos, agregando valor simbólico não apenas para a função meditativa do leitor, como também agregavam prestígio dos seus possuidores pelas suas condições econômicas de encomendarem obras tão luxuosas. Como destaca Maria Izabel de Souza:

> A popularidade desses livros é grande durante os séculos XIII ao XVI: eles foram o tipo de livro mais produzido nesse período, mais até mesmo que a Bíblia, e os que sobreviveram em maior número até os nossos dias. Eram muito comuns como presente de núpcias entre noivos. Também eram utilizados para alfabetização de crianças. Por serem bens de alto valor monetário, tanto pelos materiais utilizados para sua confecção quanto por sua iluminação, eram preciosos símbolos de status, e figuravam até mesmo em testamentos. Além disso, eram objetos que constituíam importante faceta da piedade laica durante a Idade Média, e nos ajudam a compreender algumas de suas práticas devocionais, principalmente a devoção privada ligada à oração silenciosa e à contemplação (Souza, 2015, p. 21).

As iluminuras passam a contribuir para esse processo de contemplação, preenchendo a mente que reflete sobre os mistérios da Paixão e os exemplos de vida pia ao longo da história cristã. Além das cenas cristológicas, encontramos também as hagiografias de Santos e Santas, mas o que destacaremos aqui são as representações marianas. O papel materno e mediador da Virgem justificou sua adoção nas páginas dos Livros da Horas através dos Ofícios da Virgem Maria, criados por Bento de Aniane (c. 750-821) no século IX. Faziam parte dos antifonários e saltérios dos clérigos e contribuíram para a difusão do culto mariano, principalmente quando se popularizaram entre os leigos, agregando às Horas Canônicas a meditação de aspiração do exemplo de vida mariano. Maria Izabel de Souza subdivide os Livros de Horas em seus possíveis conteúdos agrupados pelos seus proprietários, em pequenos textos:

Tabela 39 – Subdivisões do Livro das Horas e suas funções.

Textos	Função
Calendário	Guia do tempo sagrado, demarcando os principais eventos da vida cristã, como festas litúrgicas, dias santos e até aspectos da vida cotidiana
Pequeno Ofício da Virgem	Demarcação do papel mariano no mistério cristológico através das oito horas canônicas obtidos em trechos bíblico, salmos, antífonas, hinos e orações
Ofício do Espírito Santo	Trata dos atributos do Espírito Santo
Ofício da Santa Cruz	Sequência de episódios da Paixão
Salmos Penitenciais	Seleção de sete Salmos (6, 31, 37, 50, 101, 129 e 142) para evitar a tentação dos pecados capitais ou perdoa-los quando já feitos
Litanias	Invocações à misericórdia divina para interceder junto aos pecadores, podendo ser endereçado à Virgem, aos Santos e Santas, aos Anjos e a toda figura pia
Ofício dos Mortos/Defuntos	Dedicado aos preparativos para o pós-morte e os cuidados da alma desde o purgatório até a ascensão aos céus
Sufrágios dos Santos	Orações dedicadas especificamente a cada Santo

Fonte: Souza, 2015, p. 23-24.

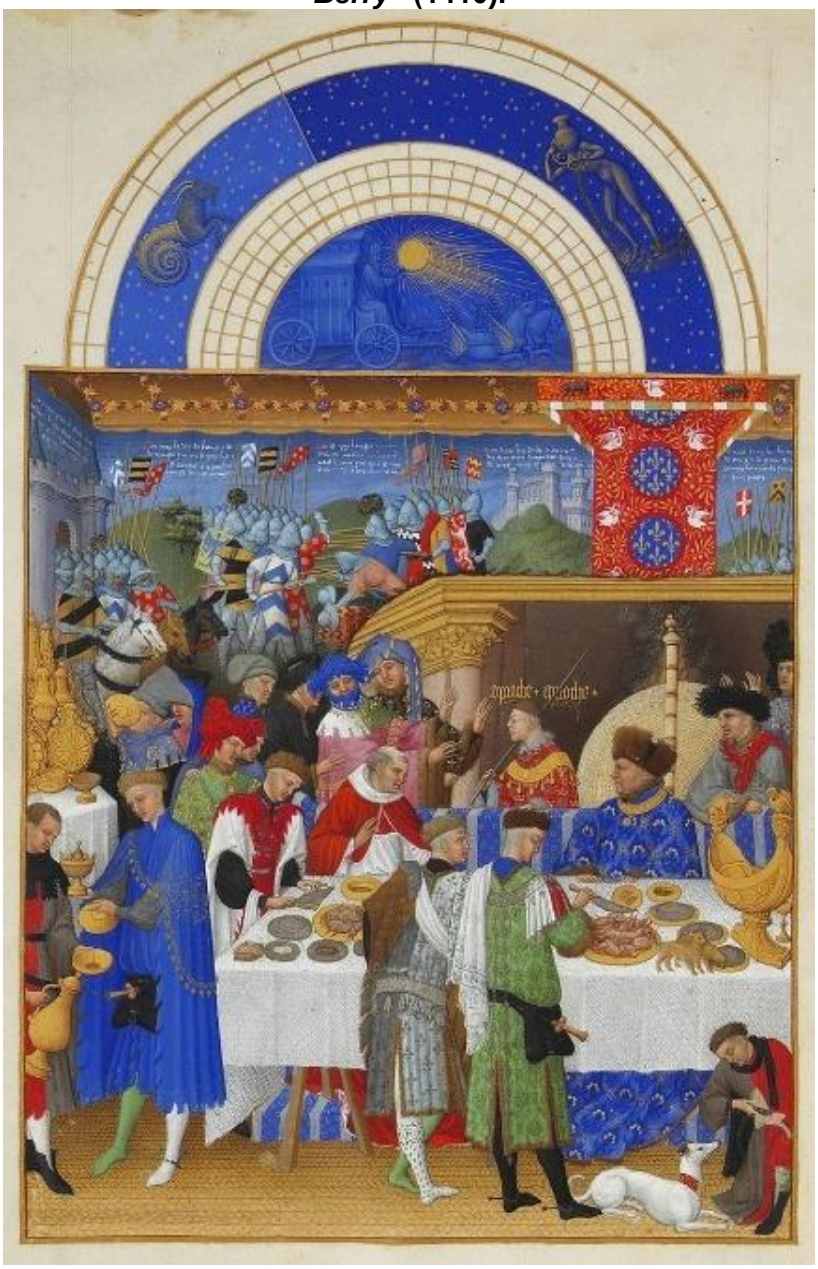
Utilizando como exemplo a obra "*Les très riches heures du duc de Berry*" (1410), encomendada pelo duque de Berry, João de Valois, o Livro das Horas francês possui iluminuras que exemplificam a análise sobre essa tipologia de documento pela sua natureza temporal:

> Cada parte do livro tem uma iluminação, ou seja, um conjunto de iluminuras característica. Nos calendários, aparecia geralmente a iconografia dos trabalhos do mês, que mostrava as atividades típicas para cada mês do ano, e os signos do zodíaco. Juntando esta iconografia, que representa o tempo cotidiano, com a iconografia do zodíaco, que retrata o tempo astrológico, e as festas e dias de santos que formam o tempo litúrgico, tem-se uma ideia da concepção de tempo medieval: um tempo complexo e multifacetado, em que as várias dimensões se sobrepõem para criar uma só (Souza, 2015, p. 24).

As iluminuras executadas pelos pintores Barthélemy d'Eyck, Jean Colombe e os Irmãos Limbourg apresentam essa combinação entre temporalidades sobrepostas, a começar pelas doze representações dos meses que formam os textos do Calendário (Folhas 1 a 12). Nelas encontramos a conjugação de cenas da vida cotidiana que ocupam o trecho inferior do fólio, enquanto a parte superior apresenta um arco com associação entre uma alegoria ao sol em carruagem, constelações zodiacais e marcações dos dias segundo os ciclos lunares. O exemplo na figura abaixo apresenta o mês de Janeiro com os signos de capricórnio e aquário, enquanto na cena inferior o pintor destaca o banquete de Ano Novo do duque de Berry e sua corte. Os demais

meses nos fazem acompanhar o percurso da colheita e os ciclos das estações através dos episódios da vida cotidiana da nobreza e dos plebeus. Nas Horas das Semanas e das Missas do Ano Litúrgico observamos outra modalidade de marcação do tempo centrado no paralelo entre o tempo divino e o terreno, celebrados nos ritos sagrados que esses textos determinam.

Tabela 322 – Mês de Janeiro do calendário do "*Les très riches heures du duc de Berry*" (1410).



Fonte: WIKIPEDIA. Les Très Riches Heures du duc de Berry. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry. Acesso em:

Jacques Le Goff ressalta essa relação dos indivíduos medievais com o tempo através de sua análise sobre a "Legenda Áurea", escrita pelo frade dominicano Tiago

de Varazze na década de 1260. Segundo o historiador, a obra é mais do que uma coletânea de lendas sobre figuras santas da tradição cristã, trata-se de uma demarcação temporal numa "*Universum tempus presentis vite in quatuor distinguitar*", ou seja, a "totalidade do tempo da vida terrestre se divide em quatro" (Varazze, *apud* Le Goff, 2014, p. 18). Jacques Le Goff sintetiza o prólogo de Tiago de Varazze nesses quatro tempos: "o tempo do *descaminho*, que vai de Adão a Moisés; o tempo da *renovação* ou da *convocação*, que vai de Moisés à Natividade de Cristo; o tempo da *reconciliação*, entre a Páscoa e Pentecostes, e, por fim, o tempo da *peregrinação*, que é 'o período atual'" (Le Goff, 2014, p. 48-49). Dentro dessas quatro periodizações, o historiador ainda ressalta a distribuição de três tipologias de tempo: a temporal (liturgia cristã), a santorial (vida dos santos) e a escatológica (caminho ao Juízo Final). Ressaltemos que o eixo de interpretação desse tempo está centrado na figura de Cristo, então todos os Santos são colocados nessa demarcação da vida terrena como parte do Mistério da Paixão e isso inclui a Virgem. No contexto do Livro das Horas, Maria era o seu coração que move esse Mistério (Cf. Souza, 2016, p. 33). Segundo Maria Izabel de Souza, desde o século IV já se realizavam festas litúrgicas dedicadas a Anunciação, a Natividade, ao Massacre dos Inocentes e a Adoração dos Magos, já no século seguinte surge novos temas ligados a infância de Cristo, como a Visitação, a Fuga para o Egito e o Anúncio aos Pastores. Sustentados pelos textos apócrifos, esses ciclos iconográficos serviram como "testemunho e afirmação da chegada do Messias" (Souza, 2015, p. 65). No século XII, ocorreu a integração entre as passagens da infância de Jesus com as de sua Mãe, permitindo que gradualmente adquirisse maior projeção dentro do conjunto iconográfico, resultando na seguinte ordem dos acontecimentos: "a Anunciação, a Visitação, a Natividade, o Anúncio aos Pastores, a Adoração dos Magos, a Apresentação no Templo, a Fuga para o Egito e a Coroação ou Morte da Virgem" (Souza, 2015, p. 66). Essa lógica associativa é ressaltada por Tiago de Varazze:

> O tempo da humanidade começa, como se sabe, pelo aparecimento do homem com Adão, mas Cristo é precisamente o centro do tempo. Na *Legenda dourada*, as festas consagradas ao tempo são as mais numerosas, com sete capítulos: capítulo um, "o Advento do Senhor"; capítulo 6, a "a Natividade do Senhor"; capítulo 13, "a Circuncisão do Senhor"; capítulo 14, "a Epifania do Senhor"; capítulo 51, "a Paixão do Senhor"; capítulo 52, "a Ressurreição do Senhor"; afinal, capítulo 67, "a Ascensão do Senhor". Pode-se acrescentar a esses o capítulo 64,

> sobre “a Invenção da santa Cruz”, e o capítulo 131, sobre “a Exaltação da santa Cruz” (Le Goff, 2014, p. 49).

Jacques Le Goff dá continuidade ao tema destacando a equivalência mariana nessa consagração do tempo e oferece apenas três capítulos: “capítulo 37, ‘a Purificação da Santa Virgem’; capítulo 115, ‘a Assunção da Santa Virgem Maria’; capítulo 127, ‘a Natividade da Santa Virgem Maria’” (Le Goff, 2014, p. 49).

A popularidade da Virgem levou a adaptação do ciclo diário, permitindo correlacionar os episódios da infância de Cristo onde Maria esteve presente com cada uma das oito horas canônicas a partir do século XIII. Ao estudar os Livros das Horas presentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tanto Maria Izabel Souza quanto Vera Lúcia Miranda Faillace identificaram a inserção de episódios bíblicos e apócrifos nas horas canônicas:

Tabela 40 – Paralelo das Horas Canônicas entre o Ciclo da Infância, da Paixão e da Hora da Cruz.

Horas Canônicas	Horas da Virgem		Hora da Cruz
	Ciclo da Infância	**Ciclo da Paixão**	
Matinas	Anunciação	Agonia ou Getsêmani	Prisão de Jesus
Laudes	Visitação	Traição de Judas	
Prima	Natividade	Cristo diante de Pilatos	Condenação de Jesus à morte
Tercia	Anunciação aos Pastores	Flagelação	Jesus carregando a Cruz
Sexta	Adoração dos Magos ou Epifania	Cristo carregando a Cruz	Jesus sendo pregado na Cruz
Nona	Apresentação no Templo	Crucificação	Morte de Jesus na Cruz
Véspera	Fuga para o Egito ou Massacre dos Inocentes	Deposição	Jesus descido da Cruz
Completas	Coroação da Virgem	Sepultamento Inumação	Jesus colocado no Sepulcro

Fonte: Faillace, 2016, p. 76.

Tal paralelo é o ponto que convergimos para o tema deste capítulo, pois o mesmo recorte temporal da infância de Cristo é mantido no teto da nave da igreja do Convento de Olinda. O aspecto particular é a correlação com a infância de Maria e a figura da Virgem ser representada como Imaculada Conceição, o que significa que a escolha dos painéis que compõem os caixotões do referido teto são, em última análise, parte de um programa compositivo ligado ao Ofício das Horas Canônicas em defesa do dogma imaculista. Ao invés de termos um Livro das Horas individual, a prática meditativa era feita no coletivo e se realizava exaltando a glória da Imaculada

seja como a virtuosa criança que nasceu pura, a mãe que concebeu o Salvador ou mesmo a Senhora dos Céus. O que fica aqui registrado é a possível justificação da ordenação dos painéis segundo um planejamento temático regido pelo Ofício Divino, praticado desde a gênese das Ordem Mendicantes para garantir a retidão e compromisso com as orientações apostólicas de permanecer “Orando em todo o tempo com toda a oração e súplica no Espírito, e vigiando nisto com toda a perseverança e súplica por todos os santos” (Ef 6,18).

Partindo das Matinas, hoje entendidas como Ofícios de Leitura, correspondem ao ciclo de orações realizadas durante a madrugada, ou seja, antes do amanhecer. Valeriano Costa sugere que, junto com as Laudes, as Matinas seguiram as tradições romanas de troca de sentinelas após a meia noite, reforçando a ideia de que os “cristãos são os soldados de Cristo, sempre de pé, em vigília para o combate contra as trevas. De fato, as matinas representavam o momento mais denso da oração da manhã, e as laudes, o encerramento de louvor” (Costa, 2006, p. 77). Essas atividades noturnas procuravam respeitar a necessidade de descanso dos religiosos, assim como adaptava-se ao calendário litúrgico, como esclarece os Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil:

> As horas Canonicas se resaraõ em os tempos determinados pela Igreja, & he costume em a nossa Religião, como dispõem o Ceremonial da Provincia, resando-se sempre Matinas, & Laudes à mea noyte, excepto nos Cõventos, que não tem Presidentes, como em seu lugar fica dito, & no Convento, em que houve Estudo de Grammatica, porque neste se irá às duas horas a Matinas, como se dis, tratando do Convento, em ´q há de haver Estudo de Grammatica; porem nas festas do Corpo de Deos, & nossa Senhora da Conceyçaõ, & seus oitavarios, como haja Indulgencia para os seculares, ´q assistem ao Officio Divino, resarsehão, ou entoarsehaõ Matinas às quatro horas da tarde no dia antecedẽte, & o mesmo se fará na festa do Nome de Jesus da nossa Ordem; & o Guardião, que perverter esta determinação, será privado de seu officio pelo tempo que parecer ao Irmão Ministro (Estatutos, 1709, p. 107).

A questão que fica é: Qual a relação entre as Matinas e a Anunciação? Não há indicativo do horário da aparição do Anjo Gabriel à Virgem, tão pouco as orações dessa hora canônica abordam esse pormenor. É coerente destacar que Maria encontrava-se em estado meditativo quando lhe foi dada a graça do Espírito Santo, mas o ponto de alinhamento com o discurso matutino teve sua provável motivação nas mesmas escolhas das Laudes, das Vésperas e das Completas. Logo de início

temos de levar em consideração que é na Anunciação que temos o primeiro momento onde Cristo surge como um ser terreno, mesmo estando no ventre de Maria, portanto é coerente aplicar a primeira narrativa bíblica de Jesus na Hora de abertura dos Ofícios Divinos. Outro ponto a ser conjecturado é o fato de as Matinas, as Laudes e as Completas serem realizadas no ponto de transição entre o dia e a noite (nascer e pôr-do-sol) e seus respectivos temas são ocasiões em que Jesus ainda não havia nascido (dois primeiros casos) ou já havia desencarnado (última hora canônica). O exemplo das Vésperas é o único momento de transição para a noite onde o tema pode (Fuga para o Egito) ou não (Massacre dos Inocentes) ter a presença direta de Cristo, mas caso tenha, trata-se de um episódio doloroso de perseguição ao Menino Jesus. O processo meditativo dos leitores é então estimulado pelo anúncio do Messias, pois, assim como a noite que ainda não permite a revelação completa do dia, nas três cenas, Jesus ainda não é completamente visível, mas Ele é esperado. Essa reflexão nos leva ao valor simbólico dessa conexão entre o desvelar do sol com a chegada de Cristo, tantas vezes associado ao astro luminoso (Lc 1,76-79), enquanto Maria, também com frequência atribuída à lua (Ct 6,10) e à estrela da manhã, ou seja, pode ser vista como aquela que preconiza o amanhecer da Salvação:

> A estrela da manhã, como Heperus, é o fim da noite passada; como Lucero, o início do dia seguinte. Assim, a Bem-Aventurada Virgem Maria é o fim da noite e o início do dia. Que noite e que dia? Antes do nascimento de Maria, as trevas e a infidelidade dos pecadores oprimiam tanto o mundo que não podiam ver o sol da Justiça, o prometido Messias Cristo. Então Deus enviou diante dele uma estrela ou estrela da manhã para que os olhos dos corações, que, oprimidos pela oftalmia da iniqüidade, não podiam ver a grande e verdadeira luz, se acostumassem primeiro à luz desta estrela, para que, com as nuvens gradualmente eliminadas e o clima de infidelidade corrigido, quando Cristo viesse, eles poderiam se alegrar com esta luz celestial em vez de serem atormentados. Esta estrela apareceu então antes do nascimento do verdadeiro sol: a gloriosa Virgem Maria o precede como estrela da manhã (Oxiviensis, *apud* Calderón, 2016, p. 167, tradução nossa)[137].

[137] "*La estrella matutina, como Hépero, es el fin de la noche pasada; como Lucero, el inicio del día siguiente. Así la Bendita Virgen María es el fin de la noche y principio del día. ¿De qué noche y de qué día? Antes del nacimiento de María, las tinieblas e infidelidad de los pecadores oprimían tanto el mundo, que no podían ver al sol de Justicia, el Mesías prometido Cristo. Envió entonces Dios delante de él a un lucero o estrella de la mañana con el fin de que los ojos de los corazones, que, oprimidos por la oftalmía de la iniquidad, no podían ver la luz grande y verdadera, primero se acostumbrasen a la luz de esta estrella, para que, eliminadas paulatinamente las nubes, y arreglado el humor de la infidelidad, al venir Cristo, pudiesen ser regocijados por esta luz celestial en vez de*

A partir das Primas até as Vésperas, Jesus já se faz presente para “iluminar aos que estão assentados em trevas e na sombra da morte; A fim de dirigir os nossos pés pelo caminho da paz” (Lc 1,79) e toda a trajetória meditativa das horas se conclui com o fim do dia, quando os fiéis se recolhem após o trabalho e encerram suas atividades diárias de oração. As Completas apresentam o derradeiro fim da Virgem na Terra, seu Filho já havia completado sua jornada salvífica e já não se encontra presente em matéria, mas sim em espírito para receber sua Mãe no Reino dos Céus. Destaquemos que as Completas poderiam encerrar o ciclo iconográfico com alguma cena seguinte a Fuga para o Egito, mas optam pela Dormição da Virgem, é o momento de descanso, de encerramento de uma jornada de pureza, comprometimento, fidelidade e piedade.

Diante de tamanho valor simbólico que as Horas Canônicas representam no processo meditativo individual, as Matinas são o momento ideal para se refletir sobre o momento do anúncio da Boa-Nova, pois é no momento mais sombrio da madrugada que as Escrituras nos lembram que a Luz do Mundo está para chegar, Cristo veio para aquecer o coração dos servos de Deus. Os Evangelhos são essenciais nesse processo, pois é neles que nos é revelado o momento exato em que o Anjo Gabriel veio para anunciar a vinda da referida iluminação solar de Jesus através de Maria. Ao observar os dois conjuntos da infância mariana e cristológica do teto da nave da igreja do Convento de Olinda, alguns paralelos podem ser feitos. Em ambos os casos há a presença das cenas da Anunciação angelical, da Natividade, a da ida ao templo para apresentar as Crianças recém-nascidas e as suas colocações entre os Sábios. O primeiro tema é essencial para a questão da Virgem enquanto Imaculada Conceição, pois representa o momento da intervenção divina direta sobre a matéria humana. Vemos Anjos, pontes entre o mundo celestial e o terreno, trazendo a Boa-Nova a duas mulheres que experienciam acontecimentos de natureza miraculosa: Santa Ana foi capaz de conceber a Menina, mesmo sendo infértil, e Maria gerou o Filho de Deus, mesmo sendo virgem. Tais aspectos intervém diretamente sobre o dogma imaculista, pois todo o debate que o envolve centra na questão se Maria nasceu imune ao Pecado. A resposta foi dada pelo pintor do teto da igreja olindense, pois em todas as

atormentados. Apareció entonces este lucero antes de que naciese el verdadero sol: la gloriosa Virgen María lo precedió como estrella matutina” (Oxiviensis, *apud* Calderón, 2016, p. 167, tradução nossa).

cenas da infância de Maria, suas vestes são as da Imaculada (azul, vermelho e branco), como também é visível no forro da igreja do Convento de Salvador. Em ambas as obras, há um painel representado Santa Ana e São Joaquim admirando e glorificando a sua Filha (ao centro) vestida de Imaculada e sendo coroada por anjos que portam o lírio da Sua pureza e a palma de Seu sacrifício. Destaquemos que o lírio, que também pode ser interpretado como açucena, reaparece em diversas passagens da vida da Virgem, inclusive na Anunciação, sendo

> raras as pinturas em que falta a açucena, seja numa jarra ou nas mãos do Anjo Gabriel, como símbolo da eleição de Maria, de pureza, inocência, virgindade e castidade. No caso de se tratar de um ramo onde se destacam três flores abertas é feito, mediante este símbolo, uma alusão à tríplice virgindade de Maria (*ante partum*, *in partu* e *post partum*) a que se refere São João Damasceno (Casimiro, 2009, p. 153).

No caso do exemplar do Convento de Olinda, ainda aparece Deus abençoando a coroação, reforçando a validação do dogma imaculista.

Figuras 323 e 324 – Painel da Coroação da Virgem Menina. Tetos das igrejas dos Conventos de Olinda e de Salvador.

Fonte: Fotografias nossas.

Reyes Pérez esclarece que essa iconografia deriva do tema da Árvore de Jessé, cuja popularidade teria perdido força durante a Contrarreforma, resultando em novos elementos figurativos. As “cenas dos caules” (Pérez, 2004, p. 44, tradução nossa) [138] sintetizam a árvore em trechos mais relevantes para a liturgia e a ramificação de Maria e seus pais é o trecho final. Lembremos que a Árvore de Jessé

[138] “*Escena de los tallos*” (Pérez, 2004, p. 44, tradução nossa).

é baseada na linhagem masculina de Jesus, ou seja, de seu pai terreno José, mas a representação de Maria com o Menino ao colo no topo da árvore é recorrente. Como a tradição judaica não levava em consideração a linhagem feminina, a cena de dois ramos brotando do peito de Santa Ana e São Joaquim e germinando numa flor de onde surge Maria é uma clara adaptação da dendrolatria da Árvore de Jessé.

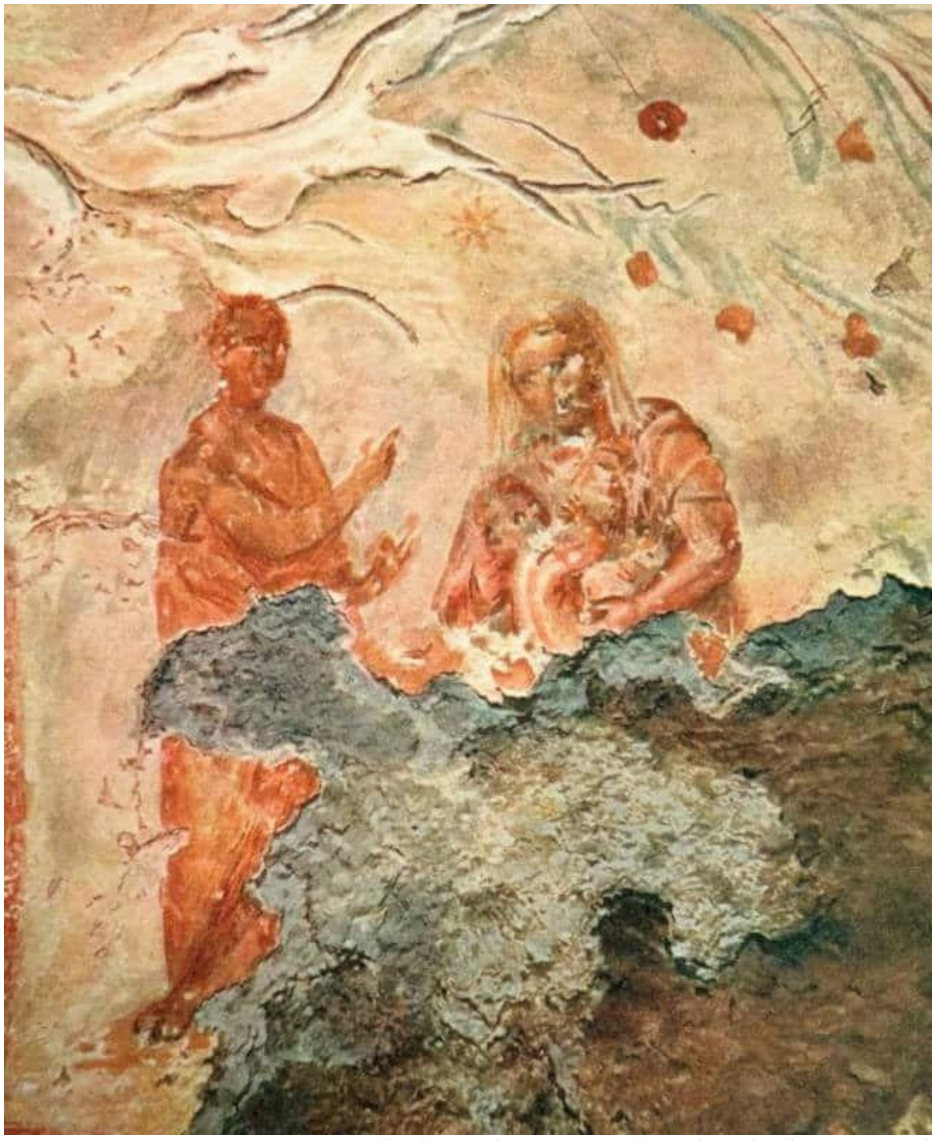
Figura 325 – O ramo sagrado. Valérien Regnard, década de 1620. *Vita Deiparae Virginis Maria*.

Fonte: PESSCA. Disponível em: https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/genealogy-of-the-virgin/the-holy-stems#c6199a-6199b. Acesso em: 25 abr 2024.

Retornando a questão da Anunciação, Ana Sofia Ramos analisou sua iconografia no contexto português e ressalta o processo histórico de popularização do

seu culto. A historiadora da arte observou que sua representação só foi possível após a aceitação do dogma da *Theotokos*, no Concílio de Éfeso, abrindo espaço para o surgimento de variantes da iconografia mariana, encontradas inicialmente nas catacumbas de Priscila[139] (século III) como aspectos da história salvífica de Cristo.

Figura 326 – Pormenor da Anunciação nas Catacumbas de Priscila. Século III, afresco, Roma.



Fonte: LOCUS MARIOLOGICUS. Iconografia de Maria: Catacumbas de Priscila, a Anunciação. 2022. Disponível em: https://www.locusmariologicus.org/iconografia-de-maria-catacumbas-de-priscila-a-anunciacao/. Acesso em: 03 fev 2024.

A festa da Anunciação, celebrada no dia 25 de março, teve seu início no século V em Constantinopla e, no século VII, em Roma. No contexto romântico das figuras

[139] Apesar da recorrência desse referencial na História da Arte, a proposição atualmente é contestada pela historiografia, pois há ambiguidades com outras interpretações, como a de que seja um profeta.

rígidas e hierárquicas surgem as primeiras representações da Virgem da Expectação em contexto arquitetônico, tendo em vista que as figuras escultóricas individualizadas ainda não eram uma realidade e estavam adossadas às estruturas arquitetônicas. Um dos primeiros exemplos desse aspecto é o portal da Igreja de São Salvador de Bravães (século XIII), onde o anjo foi entalhado com as mãos erguidas em sinal de anúncio na segunda coluna da direita e a Virgem com uma mão ao peito e a outra no ventre em sinal de aceitação da graça recebida na segunda coluna da esquerda.

Figura 327 – Pormenor da Anunciação nas Catacumbas de Priscila. Século III, afresco, Roma.

Fonte: Sarrabiscos. Igreja de Bravães. 2019. Disponível em: https://gp-sarrabiscos.blogspot.com/2019/12/igreja-de-bravaes.html. Acesso em: 03 fev 2024.

Muitas igrejas apresentam a Virgem com o ventre indicando gravidez enquanto o Anjo Gabriel aparece para lhe anunciar a graça, resultando na vertente iconográfica da Virgem da Expectação, pois aparece já com o ventre de grávida junto com o Anjo, mas quando isolada, torna-se a Senhora do Ó.

No contexto do teto olindense, outro paralelo entre a Anunciação de Santa Ana e a de Maria reside na localidade do episódio. Em alguns Evangelhos Apócrifos, o conceito de *Hortus conclusos* fortalece a colocação da Santa Matrona nos jardins a

rezar, enquanto que nos mesmos textos a Virgem ouve a voz do Anjo enquanto pegava água num poço (cf. Tiago, *in* Moura, 2013, p. 65), cenário que, a partir do século V, se converte num espaço fechado onde Maria é colocada a fiar um véu, atribuindo-lhe funções tipicamente femininas. Essa perspectiva se altera a partir do século XII, quando Nossa Senhora é reconfigurada de seu papel doméstico para o de orante e de contemplativa, é o momento de acréscimo a sua iconografia do atributo do livro

> das Sagradas Escrituras ou de um Livro de Horas [ou Breviário], adquirindo diferentes significados de acordo com o modo como este se encontrava, ou seja, o livro fechado simboliza a matéria virgem, enquanto o livro aberto a matéria fecundada, correspondendo respetivamente ao tempo antes e depois da Encarnação (Ramos, 2016, p. 63).

O discurso narrativo da Virgem que lê tem profunda relação com outro painel do conjunto do teto da nave da igreja do Convento de Olinda, pois é representado Santa Ana sentada ensinando Maria Menina a ler. Segundo a Legenda Áurea, esse hábito de leitura permanece e "[São] Jerônimo diz em uma carta a Cromácio e Heliodoro que a beata Virgem estabelecera para si esta regra: de matinas até à terça, oração; da terça até à nona, trabalho manual de tecelã; da nona até aparecer o anjo que lhe dava alimento, novamente orações" (Varazze, 2014, p. 750). No mesmo parágrafo é dito que a Virgem recebia visitas constantes de anjos e tinha a oportunidade de ter visões divinas.

Retornando a polissemia da posição do livro, é um elemento recorrente em iconografias católicas pelas diversas interpretações consolidadas ao longo da história da Igreja e da sua tradição. Referenciando Michael Baxandall, Ana Sofia Ramos ainda ressalta o estado psicológico de Maria na ocasião de sua Anunciação que se manifesta corporalmente: "o primeiro *conturbatio* – inquietação, seguido de *cogitatio* – reflexão, *interrogatio* – interrogação, *humilatio* – submissão e, finalmente, *meritatio* – mérito" (Ramos, 2016, p. 62). No contexto da igreja olindense, Santa Ana aparece em postura de oração (de joelhos com as mãos unidas) e reage com surpresa diante do Anjo, enquanto Maria se posta em submissão, com suas mãos sobre o peito enquanto recebe em seu ventre o fruto da Salvação, a graça divina do Espírito Santo que lança sobre a Virgem através de seus raios luminosos dourados, ou seja, novamente a

questão da “Luz para iluminar as nações, E para glória de teu povo Israel” (Lc 2,32). Essa representação seria, em termos figurativos um

> processo pelo qual os pintores possibilitam a materialização de um acontecimento incapaz de ser captado pelos sentidos: a acção fecundante exercida pelo Espírito Santo sobre Maria levando-a a conceber no seu seio o Filho de Deus. No caso português, os raios que se dirigem sobre Maria são oriundos da pomba do Espírito Santo, numa alusão clara que a Encarnação do Filho de Deus ocorre por intervenção da terceira pessoa da Santíssima Trindade (Casimiro, 2009, p. 169-170).

O restante da composição das duas pinturas repete o mesmo programa. Ambas estão à esquerda diante de uma mesa em posição meditativa com o livro aberto, com cortina de tom avermelhado acima – possível referência ao véu do Templo de Jerusalém que, em algumas versões, Maria estaria costurando – enquanto o Anjo aparece à direita por entre nuvens. As poucas diferenças residem no fato de Santa Ana estar com o corpo voltado para a mesa, o Anjo não portar nenhum atributo e ao fundo (direita) haver árvores que indicam o jardim onde estava a rezar, enquanto que Maria está de frente para o observador da pintura, o Anjo porta a açucena e o fundo é um ambiente fechado.

Figura 328– Painel da Anunciação. Teto da nave da igreja do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

A segunda Hora Canônica da madrugada é as Laudes ou Laudes Matutinas, ocorrendo por volta das três horas, ou seja, a parte final da noite, antecedendo o amanhecer. Em referência ao que informa Joaquim Bragança (2000), Maria Beatriz de Mello e Souza aponta, em nota de rodapé, que os cristãos definiram as Laudes como contraposição ao crepúsculo das Vésperas, enfatizando a “ressurreição de Jesus em Laudes, praticada na aurora de maneira a associar a luz de Cristo com o raiar do dia” (Souza, 2016, p. 31).

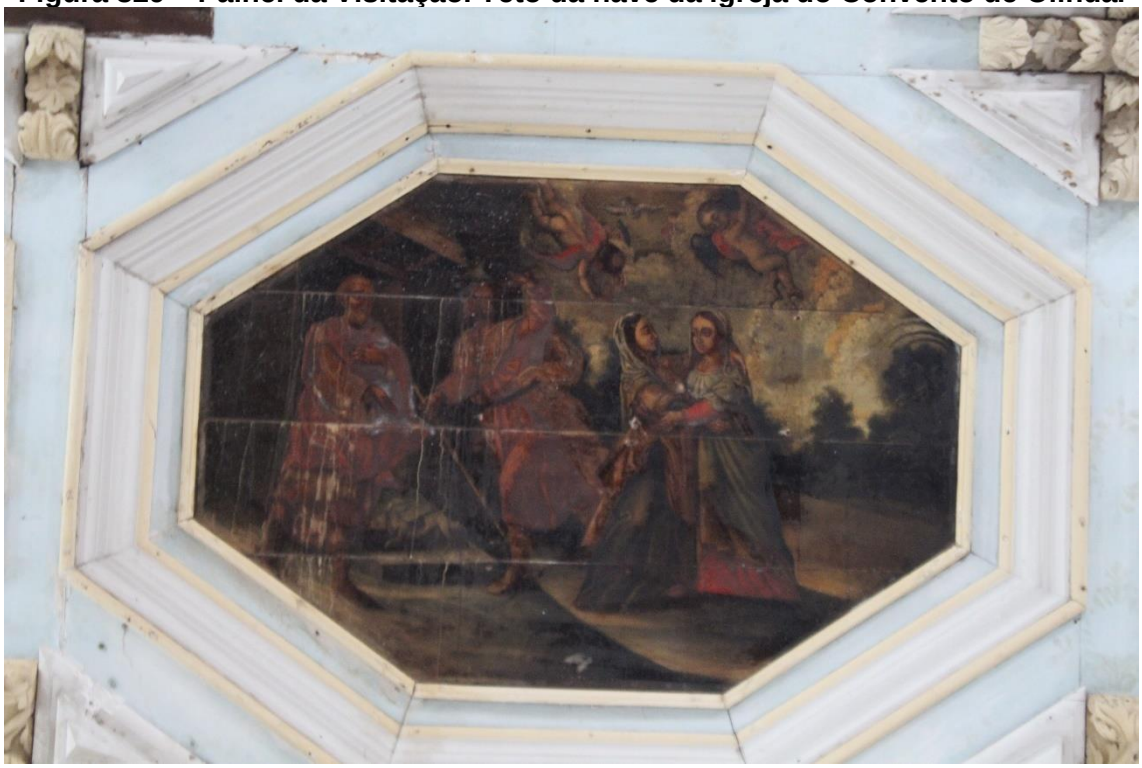
Segundo Ana Sofia Ramos, o tema da Visitação tem forte vinculação com a Expectação e se adapta às determinações tridentinas. Num dado momento posterior a Anunciação Maria visitou sua prima Isabel e o esposo Zacarias, que também esperavam o nascimento de seu filho, futuro São João Batista, como relata São Lucas Evangelista:

> E, naqueles dias, levantando-se Maria, foi apressada às montanhas, a uma cidade de Judá, E entrou em casa de Zacarias, e saudou a Isabel. E aconteceu que, ao ouvir Isabel a saudação de Maria, a criancinha saltou no seu ventre; e Isabel foi cheia do Espírito Santo. E exclamou com grande voz, e disse: Bendita és tu entre as mulheres, e bendito o fruto do teu ventre. E de onde me provém isto a mim, que

> venha visitar-me a mãe do meu Senhor? Pois eis que, ao chegar aos meus ouvidos a voz da tua saudação, a criancinha saltou de alegria no meu ventre (Lc 1, 39-44).

O episódio é marcado pelo gesto de Isabel de tocar a barriga de sua prima e sentir e confirmar a graça e a santidade do Filho que gestava. A cena era a “primeira manifestação visível da gravidez da Virgem Maria” (Ramos, 2015, p. 58) e se popularizou como alternativa canônica para indicar a gravidez de Maria sem precisar mostrar o ventre volumoso, bastava o gesto de pôr a mão sobre a barriga. Segundo Maria Izabel Souza, apesar do encontro entre as primas fazer parte da narrativa da Anunciação ou da Natividade desde o século V, apenas em 1389 o tema da Visitação tornou-se festa litúrgica e, a partir do século XV, obteve uma representação própria (cf. Souza, 2015, p. 76). O habitual é apresentar Maria ainda jovem enquanto Izabel é figurada como uma mulher de postura envelhecida, afinal, teve São João já em idade avançada. No teto da igreja olindense a cena segue os parâmetros gerais, São José e Zacarias se saúdam enquanto adentram a casa dos anfitriões, já Maria e Izabel encontram-se abraçadas na frente da casa no canto direito, a cena se completa com dois anjos sobrevoam as Santas junto do Espírito Santo.

Figura 329 – Painel da Visitação. Teto da nave da igreja do Convento de Olinda.



Fonte: Fotografia nossa.

A presença do pássaro divino reforça a construção do discurso bíblico de que Isabel reconheceu no ventre da Virgem o Espírito Santo e glorificou com a exclamação que inspirou a tradição cristã a elaborar uma das orações mais emblemáticas de Maria: “Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém”. A oração surgiu no século VII e é a combinação da saudação do Anjo Gabriel com a de Isabel diante da graça da maternidade de Maria, além dos rogos atribuídos a São Bernardo de Claraval. Apesar de seu reconhecimento e oficialidade somente ter ocorrido durante o Concílio de Trento, a Ave Maria era a oração obrigatória antes de se iniciar todas as Horas Canônicas (cf. Souza, 2015, p. 57). Outra oração que terá particular destaque no momento das Laudes é a Salve Rainha e, segundo os Estatutos da Província de Santo Antônio do Brasil, também

> se dirão as Antifonas seguintes. Para N. Padre *Sancte Francisce*, para S. Domingos *Euge serve boné*, para Santo Antonio *Gaude felix Padua*, & nos dias que forem semidobres se haõ de dizer as taes Antifonas dentro dos sufrágios dos Santos na fórma, & estylo, ´q declara o Ceremonial (Estatutos, 1709, p. 108).

O que se salienta nesse processo é a complexidade devocional de evocar o auxílio não apenas de Nossa Senhora como também de São Francisco, Santo Antônio e São Domingos. Segundo Valeriano, as Laudes tinham o papel de meditar antes de laborar, ou seja, antes de iniciar os ciclos de trabalhos diurnos, tantos os religiosos quanto os leigos passavam pelo ciclo de orações. Dedicava-se a Deus o “melhor tempo”, antes da carne, o espírito deveria ser preparado no intuito de garantir a manutenção da mente centrada em Deus, segundo Hipólito de Roma:

> orar antes de trabalhar não é somente preparar o espírito para enfrentar o trabalho, mas também preparar-se para enfrentar um sistema, geralmente organizado de forma pagã, a fim de não entrar no roldão do consumo e da exploração. É pedir que o labor de nossas mãos não dê os frutos amargos do egoísmo e da ganância. É dispor-se a fazer a liturgia vivencial para que as horas trabalhadas, estejam em consonância com as horas rezadas e, neste intercâmbio, a salvação seja o fruto mais doce do trabalho humano como aperfeiçoamento da criação (Hipólito, *apud* Valeriano, 2006, p. 78).

O teor laboral se reverbera pelas Primas, momento de orações as seis horas, o que significaria a última fase do amanhecer. Assim como as Laudes, as Primas

assumiam essa função de atividade meditativa após os preparativos para ir ao trabalho. Faziam parte da *petites heures* (horas menores), junto com as Tercias, as Sextas, as Nonas e as Completas, pois eram momentos mais breves no ciclo de orações. Segundo Vera Lúcia Faillace, nas horas menores era dado o enfoque a leitura dos Evangelhos e dos Atos dos Apóstolos e, como orientava os Estatutos Provinciais, na “Prima se diraõ as Antifonas seguintes, para o Espirito Santo *Veni Sancte Spiritu*, da Santissima Trindade *Te Deum Patrem ingenitum*, do Sacramento *Ó Sacrum Convivium*, & *Stella Cæli*, & ultimamente de S. Miguel Arcanjo *Princeps gloriosissime*” (Estatuto, 1709, p. 108). Destaquemos que o Concílio Vaticano II determinou a absorção das Primas nas Laudes, por serem de uma mesma natureza prática. Quanto ao seu aspecto associativo simbólico-iconográfico com a trajetória salvífica, por vezes, as Laudes representavam a Ressurreição de Cristo, por tratar do renascimento após as trevas da morte, como também estava ligado a traição de Judas. As Primas, por sua vez, seriam correlacionados com a lavagem das mãos de Pilatos e a Condenação de Cristo a morte. Do ponto de vista da infância de Jesus, a Hora da Prima estaria ligada a Natividade e, no contexto do teto aqui em estudo, encontramos um paralelo com a Natividade de Maria. O tema da Natividade foi tão caro a São Francisco que o Santo promoveu a glorificação do Menino na manjedoura através do presépio. São Boaventura narrou esse momento no décimo capítulo de sua Legenda Maior:

> Três anos antes da morte resolveu celebrar com a maior solenidade possível a festa do Nascimento do Menino Jesus, ao pé da povoação de Greccio, a fim de estimular a devoção daquela gente. Mas para que um tal projecto não fosse tido por revolucionário, pediu para isso licença ao Sumo Pontífice, que lha concedeu. Mandou preparar uma manjedoira com palha, e trazer um boi e um burrito. Convocaram-se muitos Irmãos; vieram inúmeras pessoas; pela floresta ressoaram cânticos alegres… Essa noite venerável revestiu-se de esplendor e solenidade, iluminada por uma infinidade de tochas a arder e ao som de cânticos harmoniosos. O homem de Deus estava de pé diante do presépio, cheio de piedade, banhado em lágrimas e irradiante de alegria. O altar dessa missa foi a manjedoira. Francisco, que era diácono, fez a proclamação do Evangelho. Em seguida dirigiu a palavra à assembleia, contando o nascimento do pobre Rei, a quem chamou, com ternura e devoção, o Menino de Belém. O Senhor João de Greccio, cavaleiro muito virtuoso e digno de toda a confiança, que abandonara a carreira das armas por amor de Cristo e dedicava uma profunda amizade ao homem de Deus, afirmou que tinha visto um menino encantador a dormir na manjedoira, e que pareceu acordar

> quando S. Francisco fez menção de pegar nele nos braços. É crível que se tenha dado esta aparição: há o testemunho não só da santidade do piedoso militar, como a veracidade do próprio acontecimento e a confirmação que lhe deram outros milagres ocorridos depois (Boaventura, [s.d.], p. 94).

Do trecho acima podemos salientar a colocação do Menino Jesus como o *pauperis Regis* (Rei pobre), aspecto que já destacamos dos apontamentos der Aldir Crocoli ao analisar o tema da solidariedade no contexto da visão cristológica do Seráfico Patriarca. A questão da Natividade como exemplo de vida pobre para São Francisco, extraída da expressão "*natus fuit pro nobis in via*" do Salmo da Natividade (número 15) do Ofício da Paixão (cf. Francisco, *apud* Crocoli, 2004, p. 119), nos remete ao fato de que Jesus não nasceu em sua casa, mas sim em lugar público no trajeto de Nazaré até Belém, resultando na sua Natividade entre os marginalizados. Esses indivíduos são entendidos nessa relação do forasteiro e peregrino que não se identifica com

> nenhum grupo social que tenha direitos exclusivos sobre o que quer que seja que acabe impedindo o livre acesso aos mesmos para os demais. É esse o sentido verdadeiro e profundo da pobreza franciscana: seguir as pegadas de Cristo que se associou aos mais relegados e, ao mesmo tempo, meio de partilhar de sua condição real de vida (Crocoli, 2004, p. 125-126).

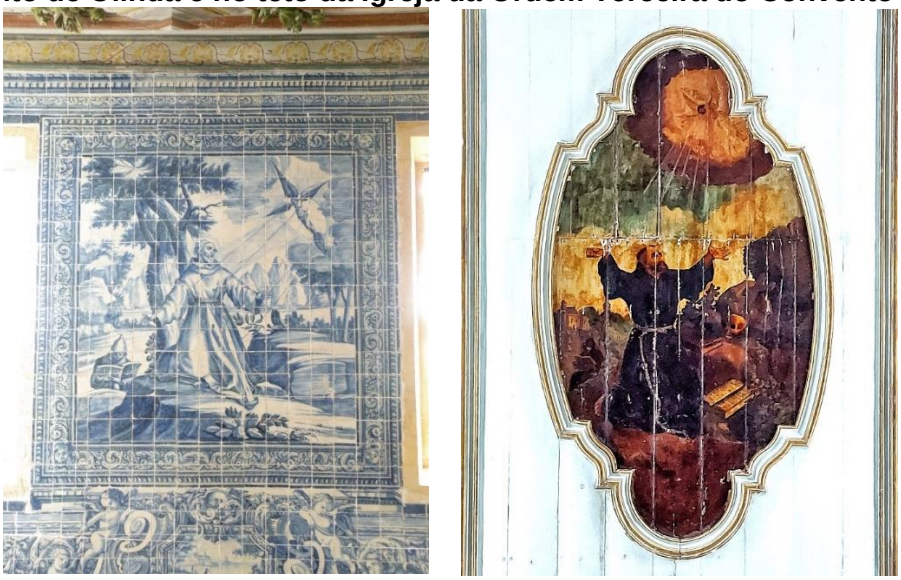
São Francisco ambicionava de tal maneira a pobreza cristológica que desejava para si se colocar nesse lugar de vida a margem, desprendida das riquezas e tentações mundanas, encontrando entre os mais humildes a fonte para alcançar sua aspiração. Reiteramos o discurso levantado por Valeriano Costa para as Laudes, momento onde ressalta esse aspecto da humildade ao observar o papel da hora canônica que deveria ser realizada antes do trabalho. Ressaltar a simplicidade de Cristo antes de iniciar os trabalhos do dia a dia seria um importante passo rumo ao reconhecimento do valor do trabalho sem perder de vista a centralidade de Deus na vida dos trabalhadores. No caso franciscano, essa manutenção do foco na impureza do corpo em relação a alma tinha forte apelo na aversão ao dinheiro, portanto, o trabalho é o sustento, mas não para a ganância. Tamanho desprendimento corpóreo levou São Francisco a alcançar a vitória de receber os estigmas do Cristo Seráfico, pois o Santo Patriarca havia se igualado em pobreza e outras virtudes a Jesus. Isso justifica a frequente iconografia da Natividade nos Conventos Franciscanos do

Nordeste, assim como da estigmatização de São Francisco. Nas sacristias dos Conventos de Olinda e Salvador, encontramos a mesma lógica compositiva de São Francisco e de Santa Clara de joelhos diante do Menino Jesus com a Virgem ao centro numa gruta. Já a cena do Monte Alverne, com o Cristo crucificado e alado como um Serafim entregando seus estigmas ao frade patriarca é replicada em grande quantidade em azulejos, pinturas de cavalete e nos tetos dos Conventos.

Figuras 330 e 331 – Cena do Presépio dos tetos das sacristias do Convento de Olinda e de Salvador.

Fonte: Fotografias nossas.

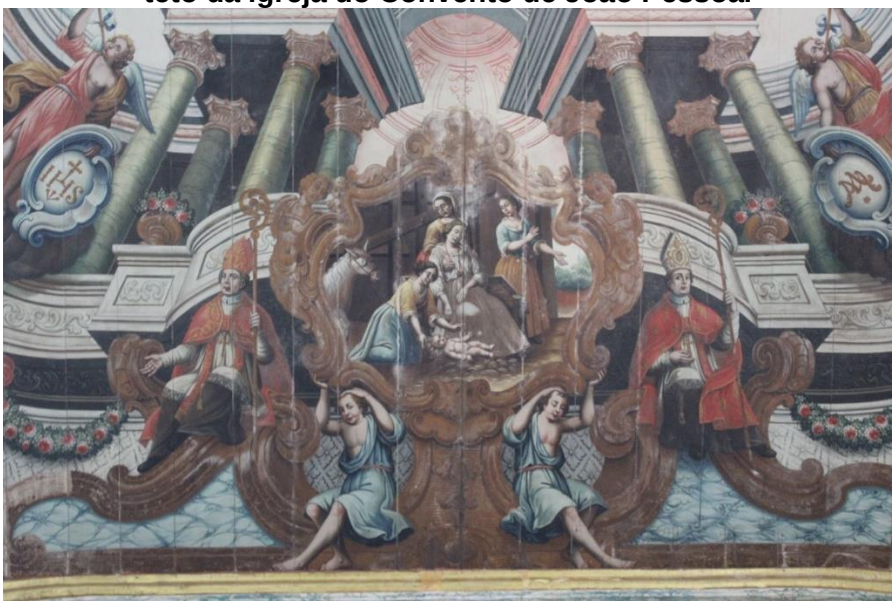
Figuras 332 e 333 – Cena do Monte Alverne no painel de azulejos da sacristia do Convento de Olinda e no teto da igreja da Ordem Terceira do Convento do Recife.



Fonte: Fotografias nossas.

No teto da igreja do Convento de João Pessoa apresenta quatro cenas hagiográficas da vida de São Francisco: seu nascimento, o momento que fica nu diante do bispo de Assis, a cena do papa de joelhos diante dele e o episódio no Monte Alverne. Desse conjunto de representações, ressaltamos o medalhão no eixo central da extremidade Nordeste que apresenta o nascimento de São Francisco de modo similar a Natividade de Cristo. Sua mãe, Pica Bourlemont, sentada e acudida pelas criadas, o menino Giovanni está estendido no chão sobre a palha enquanto um cavalo na lateral esquerda forma um paralelo com o burro presente ao lado da manjedoura de Cristo. Destaquemos que Giovanni di Bernardone nasceu numa família abastada, desprendendo-se de sua herança já em fase adulta. Tal assimilação evidencia a intenção de emular a predestinação da futura glória do *Poverello* como o mais próximo da pobreza cristológica desde sua infância, pois nasceu assim como Jesus "*in via*", não de forma real, mas sim simbólica.

Figura 334 – Pormenor do medalhão com cena do nascimento de São Francisco no teto da igreja do Convento de João Pessoa.



Fonte: Fotografia nossa.

No teto da igreja do Convento de Olinda, outro paralelo é feito entre Santa Ana e Maria ao aparecerem a esquerda, se recuperando do parto. A particularidade está no fato de a Santa Matrona estar deitada em sua cama, sendo auxiliada por criadas e anjos que cuidam da Menina. Assim como São Francisco, Maria pôde nascer em sua casa, condições melhores quando comparado ao seu Filho que nasceu num trajeto, entretanto são dignos de exaltação pelo milagre e pela honra conquistada em suas

vidas. Cristo foi colocado numa manjedoura, não havia o mesmo conforto que sua Mãe teve ao nascer, mas sua glória foi exaltada como a de um rei e Maria a rainha sentada ao seu lado. Na cena do supracitado teto, o episódio da Adoração dos Pastores foi incorporado na da Natividade, aspecto muito recorrente na tradição portuguesa, como é observado no retábulo da Capela-mor da Sé de Viseu. Atribuído ao mestre Grão Vasco, entre 1501 e 1506, a obra que originalmente ocupava a Capela-mor da igreja foi desmantelada com as obras de ampliação do recinto, mas o seu valor artístico permaneceu. Além da emblemática pintura da Adoração dos Reis Magos, com um dos reis vestido como um índio brasileiro, para o caso aqui em discussão temos a representação do episódio da Natividade numa ruína.

Figura 335 – Natividade. Atribuído a Grão Vasco, 1501-1506. Óleo sobre madeira, Museu Nacional Grão Vasco.

Fonte: MUSEU NACIONAL GRÃO VASCO. Tesouros nacionais. Disponível em: https://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=229. Acesso em: 17 out 2023.

A parede destruída, em segundo plano, revela a passagem bíblica do anjo anunciando aos pastores da região a Boa-Nova e convocando-os para admirar a glória do Menino Jesus, como registra São Lucas:

> Havia nos arredores uns pastores, que vigiavam e guardavam seu rebanho nos campos durante as vigílias da noite. Um anjo do Senhor apareceu-lhes e a glória do Senhor refulgiu ao redor deles, e tiveram grande temor. O anjo disse-lhes: “Não temais, eis que vos anuncio uma Boa-Nova que será alegria para todo o povo: hoje vos nasceu na Cidade de Davi um Salvador, que é o Cristo Senhor. Isto vos servirá de sinal: achareis um recém-nascido envolto em faixas e posto numa manjedoura”. E subitamente ao anjo se juntou uma multidão do exército celeste, que louvava a Deus e dizia: “Glória a Deus no mais alto dos céus e na terra paz aos homens, objetos da benevolência” (divina). Depois que os anjos os deixaram e voltaram para o céu, falaram os pastores uns com os outros: “Vamos até Belém e vejamos o que se realizou e o que o Senhor nos manifestou”. Foram com grande pressa e acharam Maria e José, e o menino deitado na

> manjedoura. Vendo-o, contaram o que se lhes havia dito a respeito deste menino. Todos os que os ouviam admiravam-se das coisas que lhes contavam os pastores. Maria conservava todas essas palavras, meditando-as no seu coração. Voltaram os pastores, glorificando e louvando a Deus por tudo o que tinham ouvido e visto, e que estava de acordo com o que lhes fora dito (Lc 2, 8-20).

Apesar de ser comum representar as duas narrativas em conjunto, num único suporte, nos Livros das Horas, a Anunciação aos Pastores corresponde a parte dos possíveis sentidos associativos da Tercia. Componente do agrupamento das horas menores, ocorre as nove horas da manhã, durante o período de jornada de trabalho, portanto precisa ser breve. Como indica Valeriano Costa, nesse momento "deve-se fazer uma prece no coração, porque nesta hora Cristo foi pregado no madeiro da Cruz" (Costa, 2006, p. 79). Segundo a tradição: "E era a hora terceira, e o crucificaram. E por cima dele estava escrita a sua acusação: O REI DOS JUDEUS" (Mc 15,25-26). O mesmo autor ainda destaca a futura mudança do sentido simbólico, quando a Tercia assumiu também a função de momento medidativo sobre o Espírito Santo, pois estaria ligado ao Pentecostes com base no discurso de São Pedro: "Pedro, porém, pondo-se em pé com os onze, levantou a sua voz, e disse-lhes: Homens judeus, e todos os que habitais em Jerusalém, seja-vos isto notório, e escutai as minhas palavras. Estes homens não estão embriagados, como vós pensais, sendo a terceira hora do dia" (At 2,15). Vera Lúcia Faillace atribui, no contexto cristológico da Paixão nos Livros de Horas, a Tercia a Flagelação ou a cena de Cristo carregando sua cruz (cf. Faillace, 2016, p. 76). Na perspectiva mariana, relacionada a infância de Jesus, a referida hora canônica está ligada a meditação sobre o Anúncio às pessoas com "menor prestígio na época de Cristo como pastores, reforçando assim o caráter social da mensagem cristã. O fiel que visse tal cena, novamente se recordaria que a Salvação veio para todos, independente de sua condição social" (Souza, 2015, p. 86). Tal mensagem fortalece o já mencionado sentido do pauperismo franciscanos ligado a pobreza cristológica, o que justifica a junção dos dois temas numa única iconografia. Os pastores, em vestes humildes, adentram o recinto pela direita, seguindo a orientação de anjos que sobrevoam a Santa Família enquanto os pastores se ajoelham diante da manjedoura.

A Hora Canônica seguinte, a Sexta, dá continuidade visual e simbólica para a Tercia, quando apresenta a mesma lógica compositiva de figuras ajoelhadas diante

do Menino Jesus. Orações realizadas ao meio-dia (doze horas), permanecem seguindo a lógica de serem mais curtas em função das atividades laborais dos fiéis e dos religiosos. Para Hipólito de Roma, a Hora Sexta seria o momento da crucificação de Cristo, pois, segundo relata São Marcos: “E, chegada a hora sexta, houve trevas sobre toda a terra até a hora nona. E, à hora nona, Jesus exclamou com grande voz, dizendo: Eloí, Eloí, lamá sabactâni? que, traduzido, é: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Mc 15,33-34). A Hora Sexta se torna coerente com o meio-dia, pois “de fato não é uma hora serena. É a hora da cruz, do cansaço, da fome, das perturbações afetivas por causa dos desencontros ocorridos ao longo da manhã” (Costa, 2006, p. 80). Valeriano Costa ressalta que essa fome não é material, mas sim espiritual, a fadiga torna os indivíduos mais vulneráveis às tentações do “demônio meridiano”. Na perspectiva da infância de Cristo, o tema em questão é a Epifania, também conhecida como Adoração dos Magos, pois se refere ao momento bíblico do encontro dos Reis Magos com a Sagrada Família para glorificar e presentear o Menino:

> Depois que Jesus nasceu em Belém da Judéia, nos dias do rei Herodes, magos vindos do Oriente chegaram a Jerusalém e perguntaram: "Onde está o recém-nascido rei dos judeus? Vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-lo". Quando o rei Herodes ouviu isso, ficou perturbado, e com ele toda a Jerusalém. Tendo reunido todos os chefes dos sacerdotes do povo e os mestres da lei, perguntou-lhes onde deveria nascer o Cristo. E eles responderam: "Em Belém da Judéia; pois assim escreveu o profeta: ‘Mas tu, Belém, da terra de Judá, de forma alguma és a menor entre as principais cidades de Judá; pois de ti virá o líder que, como pastor, conduzirá Israel, o meu povo’". Então Herodes, chamando secretamente os magos, inquiriu exatamente deles acerca do tempo em que a estrela lhes aparecera. E, enviando-os a Belém, disse: Ide, e perguntai diligentemente pelo menino e, quando o achardes, participai-mo, para que também eu vá e o adore. E, tendo eles ouvido o rei, partiram; e eis que a estrela, que tinham visto no oriente, ia adiante deles, até que, chegando, se deteve sobre o lugar onde estava o menino. E, vendo eles a estrela, regoziram-se muito com grande alegria. E, entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra. E, tendo sido advertidos em sonho para não voltarem a Herodes, retornaram a sua terra por outro caminho (Mt 2,1-12).

O momento epifânico se deu através do reconhecimento pelos magos de Jesus como Messias de Israel que veio para Salvação da humanidade. Tal episódio resultou numa das iconografias mais complexas, tanto do ponto de vista figurativo-narrativo

quanto simbólico-social. Ao longo dos séculos, o tema se consolidou na tradição cristã pelo discurso evangelizador atrelado: Cristo foi reconhecido pelos pagãos, mais que isso, pelos reis vindos do Oriente. Sua festa litúrgica foi introduzida a partir do século IV com o intuito de celebrar o "cumprimento cristão de todas as esperanças humanas em relação à salvação" (Souza, 2015, p. 88) e justifica a correlação com o Ofício da Hora Sexta. Se ao meio-dia as pessoas precisam saciar sua fome corporal e espiritual, preencher esse vazio com uma narrativa que trata do constante reconhecimento de Jesus como Messias impediria qualquer perturbação do cansaço da manhã. Tertuliano (c.160-230) reconheceu esses Magos do Orienta como reis, o que significa que mesmo os mais altos na hierarquia terrena admitem que Cristo é o Salvador, portanto, mesmo as mais singelas criaturas precisam ter em mente e não desviarem sua atenção disso. Os tesouros reforçam tal conceito ao entendermos que simbolicamente o ouro estava atrelado a realeza de Jesus, enquanto o incenso ressaltava seu aspecto divino e a mirra a sua natureza humana. Maria Izabel Souza ainda reforça a relação da mirra com a morte, pois foi o produto utilizado para banhar o corpo de Cristo após ser retirado da Cruz, criando essa ponte prefigurativa da Paixão nas cenas da Natividade e reforçando esse conceito da Hora Sexta como Hora da Cruz. A interpretação do monge inglês Venerável Beda (c.673-735), Doutor da Igreja e escritor de importantes obras histórico-cristãs da atual Grã-Bretanha no século VII, sobre o sentido simbólico dos três Magos nos aponta para as qualidades de Cristo, enquanto Filho de Deus nascido na pobreza, que deveriam permanecer na mente dos fiéis enquanto meditassem nas horas mais difíceis. Os presentes também contribuíram para o fortalecimento iconográfico da aglutinação dos Reis Magos em três figuras, definidas em textos do século IX como sendo Melquior, Gaspar e Baltasar.

O último aspecto ligado ao episódio da Adoração dos Reis Magos é a sua direta correlação com o momento da Fuga para o Egito, narrativa atrelada a Hora das Vésperas, mas antes é necessário recuar temporalmente e apontar a questão da Nona. Também chamada de Noa, são os Ofícios das quinze horas que, junto com as Tercias e as Sextas, já eram atividades conhecidas desde a Antiguidade. A Nona está ligada ao processo de encerramento do dia, as últimas horas de trabalho. Hipólito de Roma atribui esse momento a Ressurreição Pascal, ocasião de celebrar o retorno da luz a morte de Cristo (cf. Costa, 2006, p. 80-81). Vera Lúcia Faillace identificou nos

Livros de Horas da Biblioteca Nacional que houve a opção pelo tema da Crucificação no Ciclo da Paixão e da Apresentação no Templo no Ciclo da Infância (cf. Faillace, 2016, p. 76). No contexto do teto da igreja do Convento de Olinda, a questão do templo assume projeção quando observamos diversas cenas ligadas ao espaço sacrificial e legislativo da tradição judaico-cristã. Ao todo temos tanto a Apresentação de Maria quanto a de Jesus no Templo, além da Circuncisão como tema correlato. Podemos conectar, ainda, com a cena de Santa Ana ensinando Maria, das Núpcias/Casamento de Maria e José, de Jesus auxiliando José no trabalho e de Jesus entre os Sábios.

Partindo do tema extraído da Nona, a Apresentação no Templo esteve diretamente vinculada a tradição judaica de levar o primogênito da família ao templo para que fosse honrado e reconhecido na comunidade. Tal exigência derivou de uma das Leis proferidas por Moisés, a Lei do Primogênito, cuja gênese esteve na fuga dos judeus do Egito, relatados no livro do Êxodo. Na busca do povo de Israel de alcançar a libertação da tirania do Faraó, Deus enviou dez pragas ao Egito, sendo a morte dos primogênitos tanto humanos quanto de animais a última e mais avassaladora ação divina contra os egípcios que resultou na aceitação da derrota do Faraó e a permissão para os hebreus saírem da região. A Lei do Primogênito foi instituída por Moisés como ação ritualística de assegurar a memória desse episódio e garantir que todos os judeus tivessem em mente sua submissão a Deus e respeito ao seu auxílio no momento de dificuldade do povo de Israel:

> Então falou o SENHOR a Moisés, dizendo: Santifica-me todo o primogênito, o que abrir toda a madre entre os filhos de Israel, de homens e de animais; porque meu é. E Moisés disse ao povo: Lembrai-vos deste mesmo dia, em que saístes do Egito, da casa da servidão; pois com mão forte o Senhor vos tirou daqui; portanto não comereis pão levedado. Hoje, no mês de Abibe, vós saís. E acontecerá que, quando o Senhor te houver introduzido na terra dos cananeus, e dos heteus, e dos amorreus, e dos heveus, e dos jebuseus, a qual jurou a teus pais que te daria, terra que mana leite e mel, guardarás este culto neste mês. Sete dias comerás pães ázimos, e ao sétimo dia haverá festa ao Senhor. Sete dias se comerá pães ázimos, e o levedado não se verá contigo, nem ainda fermento será visto em todos os teus termos. E naquele mesmo dia farás saber a teu filho, dizendo: Isto é pelo que o Senhor me tem feito, quando eu saí do Egito. E te será por sinal sobre tua mão e por lembrança entre teus olhos, para que a lei do Senhor esteja em tua boca; porquanto com mão forte o Senhor te tirou do Egito. Portanto tu guardarás este estatuto a seu tempo, de ano em ano. Também acontecerá que, quando o Senhor te houver introduzido na terra dos cananeus, como jurou a ti e a teus pais, quando ta houver dado, Separarás para o Senhor tudo o que

> abrir a madre e todo o primogênito dos animais que tiveres; os machos serão do Senhor. Porém, todo o primogênito da jumenta resgatarás com um cordeiro; e se o não resgatares, cortar-lhe-ás a cabeça; mas todo o primogênito do homem, entre teus filhos, resgatarás. E quando teu filho te perguntar no futuro, dizendo: Que é isto? Dir-lhe-ás: O Senhor nos tirou com mão forte do Egito, da casa da servidão. Porque sucedeu que, endurecendo-se Faraó, para não nos deixar ir, o Senhor matou todos os primogênitos na terra do Egito, desde o primogênito do homem até o primogênito dos animais; por isso eu sacrifico ao Senhor todos os primogênitos, sendo machos; porém a todo o primogênito de meus filhos eu resgato. E será isso por sinal sobre tua mão, e por frontais entre os teus olhos; porque o Senhor, com mão forte, nos tirou do Egito (Ex 13,1-16).

Seguindo esse respeito ao auxílio divino, Jesus também foi apresentado ao templo e assim foi feito, como relata São Lucas:

> E, quando os oito dias foram cumpridos, para circuncidar o menino, foi-lhe dado o nome de Jesus, que pelo anjo lhe fora posto antes de ser concebido. E, cumprindo-se os dias da purificação dela, segundo a lei de Moisés, o levaram a Jerusalém, para o apresentarem ao Senhor (Segundo o que está escrito na lei do Senhor: Todo o macho primogênito será consagrado ao Senhor); E para darem a oferta segundo o disposto na lei do Senhor: Um par de rolas ou dois pombinhos (Lc 2,21-24).

Mesmo que Jesus fosse o Filho de Deus, enquanto humano, deveria respeitar a tradição, são ritos iniciáticos na comunidade, assim como a circuncisão foi o laço firmado com a paternidade terrena de São José que não só assumiu a tarefa de circuncidá-lo, como também de acolhê-lo e educá-lo.

Figura 336 – Painel da Circuncisão de Cristo. Teto da nave da igreja do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

Esse é um dos momentos em que São José tem maior participação no mistério da infância de Cristo, junto com os sonhos premonitórios da fuga para o Egito. Na ocasião da apresentação de Jesus no Templo, encontramos a figura de um homem de idade próximo a São José, cuja identidade seria o profeta Simeão. Foi-lhe revelado pelo Espírito Santo que somente encontraria a morte após ver o Filho de Deus, evento ocorrido quando foi guiado para ir ao templo na ocasião em que Maria e José levaram o Menino para cumprir as determinações da Lei. O profeta colocou o Menino em seus braços e anunciou:

> Agora, Senhor, despedes em paz o teu servo, Segundo a tua palavra; Pois já os meus olhos viram a tua salvação, A qual tu preparaste perante a face de todos os povos; Luz para iluminar as nações, E para glória de teu povo Israel. E José, e sua mãe, se maravilharam das coisas que dele se diziam. E Simeão os abençoou, e disse a Maria, sua mãe: Eis que este é posto para queda e elevação de muitos em Israel, e para sinal que é contraditado (E uma espada traspassará também a tua própria alma); para que se manifestem os pensamentos de muitos corações (Lc 2,29-35).

A profecia de Simeão tem valor simbólico por ser mais um anúncio do reconhecimento de Cristo enquanto Salvador, de ser a Luz do Mundo, e constatar que o momento da apresentação no Templo é a prefiguração de seu sofrimento na Paixão, convergindo para o programa iconográfico na Nona, onde é atribuído à Crucificação no Ciclo da Paixão. No contexto da infância de Maria temos outro paralelo com a de seu Filho, pois em duas cenas vemos a Virgem ser confirmada através do ato simbólico do Templo. Extraídas do apócrifo de Protoevangelho de Tiago, temos a cena da Apresentação da Virgem ao povo de Israel e a Entrega da Virgem ao Templo. Lembremos que o nascimento de Maria foi algo miraculoso diante da infertilidade de Santa Ana e São Joaquim, ainda mais por serem de idade avançada, tornando a sua gestação apenas possível através da ação divina. Quando a Menina completou um ano, seus pais realizaram um banquete e convidaram o povo de Israel para confraternizarem tal momento, e assim

> Joaquim apresentou a criança aos sacerdotes, eles, então, a abençoaram dizendo: “Ó Deus de nossos pais, bendize esta criança e dá-lhe um nome memorável e perpétuo entre todas as gerações”. E disse o povo: “Que assim seja, que assim seja, amém”. E a apresentou aos sumos sacerdotes e eles também a abençoaram dizendo: “Ó Deus das alturas, volta teus olhos sobre esta criança e a abençoa com uma

> bênção exímia a qual não há superação" (Tiago, *in* Moura, 2013, p. 69).

Enquanto Santa Ana pôs-se a amamentar sua Filha, entoou o seguinte cântico:

> Que eu cante um hino ao Senhor meu Deus, porque me visitou e levou embora para longe de mim a afronta dos meus inimigos; o Senhor me deu um fruto de sua justiça, único e múltiplo diante dele. Quem anunciará aos filhos de Rubim que Ana está amamentando? Ouvi, ouvi, ó doze tribos de Israel, que Ana está amamentando (Tiago, *in* Moura, 2013, p. 69).

O que fica evidenciado na narrativa acima é o regozijo do casal diante de sua Filha, mas também revela a relação social dessa família com a sociedade israelita que não apenas julgava-os, como também condenaram a ambos pela vergonha de não possuírem um primogênito. Diferente de Jesus que foi apresentado ao Templo para cumprir as leis terrenas e prestar respeito aos desígnios de Deus, com Maria, o intuito de apresenta-la aos sacerdotes e ao povo de Israel tem o sentido temporal de liberta-los da vergonha social de não possuírem um herdeiro. Mesmo sendo uma mulher e não um homem, que garantiria maior prestígio numa sociedade patriarcal, Maria ainda sim representava um milagre e o orgulho de uma família sem esperanças e descreditado entre os seus. O paralelo que se cria entre Maria e Jesus ao serem colocados como tema da Hora da Nona é a meditação sobre a validação social. O templo é esse núcleo simbólico-social de acolhimento, de aceitação e de cumprimento das leis e dos deveres públicos, a Igreja cumpre esse mesmo papel. Na cena seguinte continuamos a observar essa responsabilidade social quando nos dedicamos ao momento em que Maria foi entregue ao templo, pois era chegada a hora dos seus pais cumprirem sua promessa firmada antes de seu nascimento por Santa Ana "Vive o Senhor meu Deus! Se eu gerar ou macho ou fêmea, oferecê-lo-ei como presente ao Senhor meu Deus, e lhe estará servindo todos os dias de sua vida" (Tiago, *apud* Moura, 2013, p. 65). Quando a Menina completou três anos, foi entregue ao templo, episódio marcado iconograficamente pela colocação de Maria ainda pequena nos primeiros degraus da escadaria do edifício e subindo sem olhar para trás, pois era atraída para a casa do Senhor e ali foi criada "como uma pomba e recebia alimento da mão de um mensageiro" (Tiago, *apud* Moura, 2013, p. 71). A narrativa dá continuidade com o episódio do Matrimônio de Maria e José, pois, ao completar doze anos, a Virgem não poderia mais continuar no templo em virtude de entrar na puberdade e o ciclo

menstrual representar uma ameaça a pureza do templo, afinal, representava a marca do Pecado de Eva sobre todas as mulheres. Logo foi decidido pelo sumo sacerdote, sob orientação de um mensageiro de Deus que havia lhe dito: “Zacarias, Zacarias, sai e reúne os que estão viúvos dentre o povo e traga cada um uma vara, e naquela que o Senhor mostrar um sinal, deste ela será esposa” (Tiago, *apud* Moura, 2013, p. 71). Dentre esses viúvos estava José, um marceneiro descendente de Davi, cuja vara que segurou brotou uma pomba e sobrevoou sua cabeça, confirmando ser ele o responsável pela Virgem e futuramente o pai terreno, o tutor legal e quem ofereceu a Jesus a herança de sua linhagem abraãnica. Apesar da inicial recusa de assumir para si a responsabilidade de desposar a jovem Maria, foi obediente aos desígnios divinos de aceita-la em seu lar. Os acontecimentos seguintes nos fazem retornar ao momento da Anunciação, dando início ao Ciclo da Infância de Cristo, segundo o Protoevangelho de Tiago, na ocasião em que se tornou a Mãe de Deus foi aos dezesseis anos (cf. Tiago, *apud* Moura, 2013, p. 75).

O último painel relacionado ao templo, é o episódio de Cristo entre os Doutores de Jerusalém. Essa é a cena mais tardia na infância de Jesus – é informado na Bíblia que já possuía doze anos na ocasião – que foi registrada no teto da igreja olindense e apresenta o Menino sentado em posição elevada à esquerda falando aos Doutores. A narrativa se passa na Páscoa, quando a Família foi a Jerusalém para as festividades, ao retornarem, Maria e José perceberam a ausência do Filho. Os santos foram em busca da criança e passaram dias até que o encontraram no templo dialogando com os Doutores sobre temas teológicos. É dito que os Sábios se admiravam de tamanha inteligência daquele Menino e, quando questionado dos motivos para ter desaparecido, Jesus respondeu: “Por que é que me procuráveis? Não sabeis que me convém tratar dos negócios de meu Pai?” (Lc 2,49). O painel é mais um exemplo da confirmação de Cristo enquanto Filho de Deus cuja sabedoria é admirável, ou seja, mais uma confirmação de Jesus enquanto prefiguração da Paixão, pois está no templo, local do sacrifício, para resolver os negócios de seu Pai, transmitir a Palavra e esclarecer os Seus designios.

Figura 337 - Painel de Jesus entre os Doutores. Teto da nave da igreja do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

A penúltima Hora Canônica é a Véspera, momento em que regressamos à narrativa após a visita dos Reis Magos, pois retornamos a questão de Herodes. A Véspera é celebrada por volta das dezoito horas, ou próximo ao pôr-do-sol, é o contraponto da Laude que representa o nascer do dia. A Laude é a oração de preparação para as tarefas do dia, pois “Cristo luz eterna, se torna nova luz para a humanidade ferida de pecado e carente de salvação. Rezar as laudes é orientar a nossa vida para esta nova luz. Começar o labor do dia sem oração é iniciar um dia bem desorientado” (Costa, 2006, p. 81). A Véspera contrapõe com as orações reservadas ao agradecimento pelo dia bem vivido, para as glórias alcançadas, mas também é o preparo para a noite que está por vir e com ela os temores da escuridão. Cristo, enquanto Luz do Mundo, é a defesa contra os perigos das trevas, assim como venceu a morte e alcançou a Ressurreição, mas também o fim do dia representa o melancólico fim dos momentos de luz solar e por isso, nos Livros das Horas, o Ciclo da Paixão e da Cruz associam com a Deposição de Cristo da Cruz, enquanto que o Ciclo da Virgem associa com o episódio da Fuga para o Egito ou o Massacre dos Inocentes. O ocorrido foi descrito por São Mateus e revela a primeira ameaça à vida

de Jesus pelo rei Herodes que, ao ouvir a pergunta dos Reis Magos buscando pelo rei dos judeus, se exaltou com a ameaça a sua coroa. Apesar de suas vis intenções, fingindo querer que os Magos lhe informassem do paradeiro de Jesus para também adorá-lo, os Reis do Oriente retornaram de sua viagem por outra rota após serem advertidos em sonho da artimanha de Herodes. A resposta dada pelo rei diante do engano sofrido foi direcionar sua ira a todas as crianças com dois anos ou menos de Belém, acontecimento conhecido como Massacre dos Inocentes (Mt 2,16-19), mas tal tragédia não acometeu Jesus graças ao sonho de São José. Segundo os relatos bíblicos, um anjo apareceu a São José em quatro ocasiões para lhe dar avisos específicos: o primeiro foi para esclarecer a José que Maria não havia pecado, permanecia virgem e que sua gravidez era obra divina através do Espírito Santo (Mt 1,20-21); a segunda ocasião foi para avisar José da ameaça de Herodes e que deveria fugir com sua família para o Egito (Mt 2,13-15); o terceiro momento é quando foi noticiada a morte de Herodes, permitindo o retorno da Sagrada Família para Israel (Mt 2,19-20) e o último aviso do anjo a São José ocorreu para orientá-los a se mudarem para Nazaré (Mt 2,21). No teto da igreja do Convento de Olinda, o segundo sonho foi registrado no painel que apresenta Maria com o Menino no seu colo dentro de casa, enquanto São José dorme do lado de fora e então um anjo sobrevoa o Santo: “Depois que partiram, um anjo do Senhor apareceu a José em sonho e disse-lhe: "Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu lhe diga, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo". Então ele se levantou, tomou o menino e sua mãe durante a noite, e partiu para o Egito” (Mt 2,13-14). Fica claro iconograficamente qual o momento da narrativa pelo fato de Jesus Menino já estar presente na cena. Afinal, na primeira aparição do anjo Cristo ainda não havia nascido. Mais afrente outro painel apresenta a Sagrada Família retornando do Egito, com Jesus um pouco mais avançado em idade distanciando do painel do aviso do Anjo onde Jesus ainda é representado como um bebê.

Figura 338 - Painel do Sonho de José. Teto da nave da igreja do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

Ressaltemos que o mesmo tema é apresentado no teto em caixotões da Sala do Capítulo do mesmo Convento de Olinda, com cinco cenas extraídas não apenas dos Evangelhos quanto dos apócrifos. O painel central assume o desenho da moldura muito particular, pois trata-se de um polígono irregular resultante da junta de dois semicírculos nas arestas menores de um retângulo. A cena escolhida para marcar o eixo central foi o segundo sonho de José, pois o Menino Jesus já se encontrava na manjedoura com sua Mãe no lado esquerdo da composição, enquanto o direito apresenta o Santo com o Anjo sobrevoando-o. Tal representação é similar a encontrada na nave da igreja do mesmo edifício. Em outros quatro painéis poligonais irregulares em formato de trapézio com uma das arestas curvas, encontramos representações da trajetória de infância de Cristo não extraídas dos Evangelhos Canônicos. A primeira cena representa o milagre da colheita do trigo que, segundo Maria Izabel Souza, tem sua iconografia iniciada no século XV no contexto flamengo e francês (cf. Souza, 2015, p. 97). No Evangelho de Pseudo-Mateus encontramos o episódio em que Jesus fez uma palmeira se curvar para ofertar água e comida a Maria: “Curva-te, árvore, e alimenta minha mãe com teus frutos [...] Ergue-te, palmeira, e sê forte e companheira de minhas árvores que estão no Paraíso de meu Pai. Abre um curso de água que está escondido na terra sob tuas raízes, e dele deixa correr águas para satisfazer-nos” (Pseudo-Mateus, [s.d], p. 5). A narrativa é apresentada com Maria pegando frutos do galho baixo de uma árvore. A próxima pintura trata de Jesus

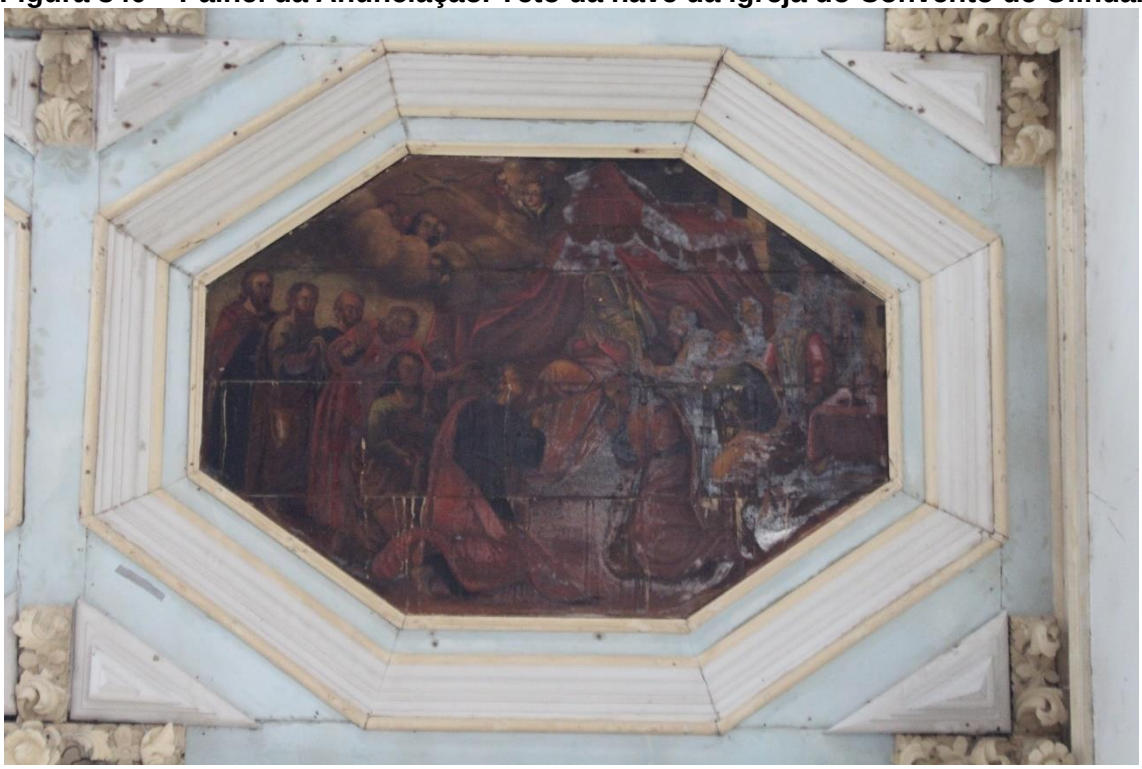
aprendendo o ofício de carpinteiro com José, o que teria sido extraída do décimo terceiro capítulo do Evangelho de Pseudo-Tomé, quando é descrita a ajuda prestada pelo Menino para corrigir uma tábua que estava curta demais e então a esticou para se ajustar às demais tábuas (cf. Pseudo-Tomé, [s.d.], p. 6). O último painel ainda pode ser identificado pela carência de elementos na composição, pois apresenta a Sagrada Família se encontrando com um jovem de vestes nobres que tirou o chapéu em sinal de reverência. A replicação do tema da Infância de Jesus evidencia o apelo simbólico-narrativo da reflexão, sendo a Sala do Capítulo um espaço de tomada de decisões, exige-se a prática da meditação para ser assertivo das escolhas. Apresentar um conjunto de milagres do Cristo ainda Menino tem o intento de ressaltar o quão poderoso já era desde sua tenra idade e, em se tratando de uma narrativa que ocorre durante as viagens da Fuga para o Egito, é possível que tenha relação com as Vésperas.

Figura 339 - Painel da Fuga do Egito no campo de trigo. Teto da Sala do Capítulo do Convento de Olinda.

Fonte: Fotografia nossa.

A Completa é a última hora canônica, a mais tardia, pois ocorre por volta das vinte e uma horas, depois do pôr-do-sol até antes da meia-noite. Esse é o momento de orar e meditar antes de se deitar, ocasião oportuna para se refletir sobre o descanso, o que justifica a decisão de atribuir essa hora para meditar acerca do Sepultamento de Cristo e a Coroação da Virgem. A iluminação solar se encerrou e da mesma forma a Luz no Mundo, é a oportunidade de agradecimento pelo dia e reflexão sobre o Sacrifício do Cordeiro, assim como de reconhecer o glorioso papel da Virgem na trajetória da Paixão. Maria foi coroada após sua morte, não pelos homens, mas por Deus e seu Filho e tal episódio foi envolvido em diversas polêmicas e questionamentos teológicos, cujo resultado é o Dogma da Assunção. No teto da igreja do Convento de Olinda identificamos quatro painéis associados diretamente a Assunção (*Assumptio*), enquanto um segue por essa mesma fase pós-morte de Maria, ligado ao Dogma da Imaculada Conceição. O primeiro painel retrata Maria, deitada em seu leito encoberto por um dossel vermelho e rodeada pelos Apóstolos, que se ajoelham ao seu redor e testemunham o Espírito Santo lançando os últimos raios de luz sobre a Virgem que terá seu descanso eterno.

Figura 340 – Painel da Anunciação. Teto da nave da igreja do Convento de Olinda.



Fonte: Fotografia nossa.

O segundo painel apresenta a Virgem subindo aos céus na parte superior do eixo central da pintura enquanto os Apóstolos se amontoam em adoração e admiração diante da cena. O terceiro consiste na Virgem ao centro sendo coroada pela Trindade (Espírito Santo ao centro, Cristo a sua direita e Deus a sua esquerda) e envolta em nuvens e querubins. O quarto caixotão tem como tema aparição de Nossa Senhora dos Anjos, identificável por estar vestida de azul e vermelho, ter o Menino Jesus ao colo e ser coroada por anjos, enquanto uma figura deitada no canto inferior a observa. O último painel consiste na representação mais pura da Virgem como Nossa Senhora da Imaculada Conceição, em pé sobre o globo terrestre, o quarto crescente e a cobra, em vestes azul, branco e vermelho, envolta por anjos nas nuvens e Deus no canto superior abençoando-a. O que fica constatado aqui é o discurso apologético imaculista, já evidente por ter colocado todas as figuras de Maria com as vestes da Imaculada, e conflui para a defesa da Assunção da Virgem pelo ponto de vista da sua Dormição (*Koimesis*). A controvérsia ligada a Dormição estava ligada a questão se Maria apenas dormiu e sua Assunção ocorreu apenas em espírito ou se experimentou a Ressurreição, assim como seu filho, e foi aos céus em corpo e alma. Robert Landgraf analisou o Dogma da Assunção de maneira aprofundada e destaca três textos apócrifos que abordam o tema: o Trânsito R (Romano) (conhecido através de transcrição do século XI), o Trânsito B do Pseudo Melitão de Sardes (provavelmente do século VI) e o Livro do Descanso (século III) (cf. Landgraf, 2022, p. 58-67). Nos apócrifos, observamos o reforço da ideia de que Maria precisava, assim como todas as outras pessoas, passar pela experiência da morte, mas isso não significa que houvesse sofrimento, pois se não havia experienciado no parto, também não vivenciou em sua morte. O discurso sobre o fato de que Cristo tudo pode e sendo sua Mãe merecedora, garantiu não só o acolhimento da Virgem no Reino dos Céus como colocou-a no Paraíso e pode ser entronada como rainha. Diante do poder cristológico em reconhecimento da pureza do corpo de Maria, Jesus não permitiu que apodrecesse no túmulo, como constata São João Damasceno:

> Convinha que aquela que no parto manteve ilibada virgindade conservasse o corpo incorrupto mesmo depois da morte. Convinha que aquela que trouxe no seio o Criador encarnado, habitasse entre os divinos tabernáculos. Convinha que morasse no tálamo celestial aquela que o Eterno Pai desposara. Convinha que aquela que viu o seu filho na cruz, com o coração traspassado por uma espada de dor

> de que tinha sido imune no parto, contemplasse assentada à direita do Pai. Convinha que a Mãe de Deus possuísse o que era do Filho, e que fosse venerada por todas as criaturas como Mãe e serva do mesmo Deus. (São João Damasceno, *apud* landgraf, 2022, p. 75).

A citação foi extraída da bula *Munificentissimus Deus*, lançada pelo papa Pio XII, em 1950, e revela o olhar sobre o papel da pureza virginal de Maria como atributo essencial para garantir não só sua entrada no Paraíso, mas o direito de estar na mais alta hierarquia celestial. É inegável o teor sexual que envolve toda a questão da Virgem, pois a não-corrupção de seu corpo e de sua alma fortalecem a principal argumentação que justifica o discurso assuncionista e imaculista. Com base nos apócrifos e nos Evangelhos Canônicos, foi possível embasar a defesa da Virgem em sua totalidade, desde sua origem miraculosa, a confirmação de sua imaculação mesmo depois de ter o seu Filho, o seu papel enquanto Mãe do Filho de Deus (*Theotokos*), como companheira na dolorosa jornada de Cristo, culminando na gloriosa morte e Assunção daquela que se manteve em sua Imaculada Conceição. Desde pequena, Maria já é apresentada com suas vestes imaculistas azul, branco e vermelho. Cada ocasião foi uma oportunidade de o encomendante do teto da igreja do Convento de Olinda reforçar o discurso de que Maria, desde sua concepção, já era pura e ausente do Pecado. A herdeira de Eva trouxe ao mundo aquele que veio para redimir os erros do seu ancestral Adão e isso deveria ser constantemente reforçado no discurso salvífico daqueles presentes no interior da igreja. Através de Maria Izabel Souza, ao estudar a relação entre as iluminuras com cenas da Infância de Cristo e as Horas Canônicas, podemos constatar os artifícios mnemônicos dessa conjugação de mídias (texto e imagem), aqui apresentado com forte teor imaculista na construção das imagens materiais de maneira a auxiliar na construção das imagens mentais. A historiadora social destaca o papel das iluminuras como recursos visuais de fortalecimento da prática reflexiva, que vão além do aspecto didático-educativo e alcançam o favorecimento do entendimento do poder divino. São exercícios ao estudo, cuja função não é ilustrativa e subserviente ao texto, mas sim obras com autonomia, que podem agregar e se interligar com o texto, mas também ampliam, complexificam e trazem discursos próprios enquanto mídia visual, pois ao “ler o texto e olhar as imagens que o acompanham, o fiel é capaz de pensar mais profundamente sobre aquilo que lê, é capaz de expandir o significado do texto, e de memorizá-lo mais

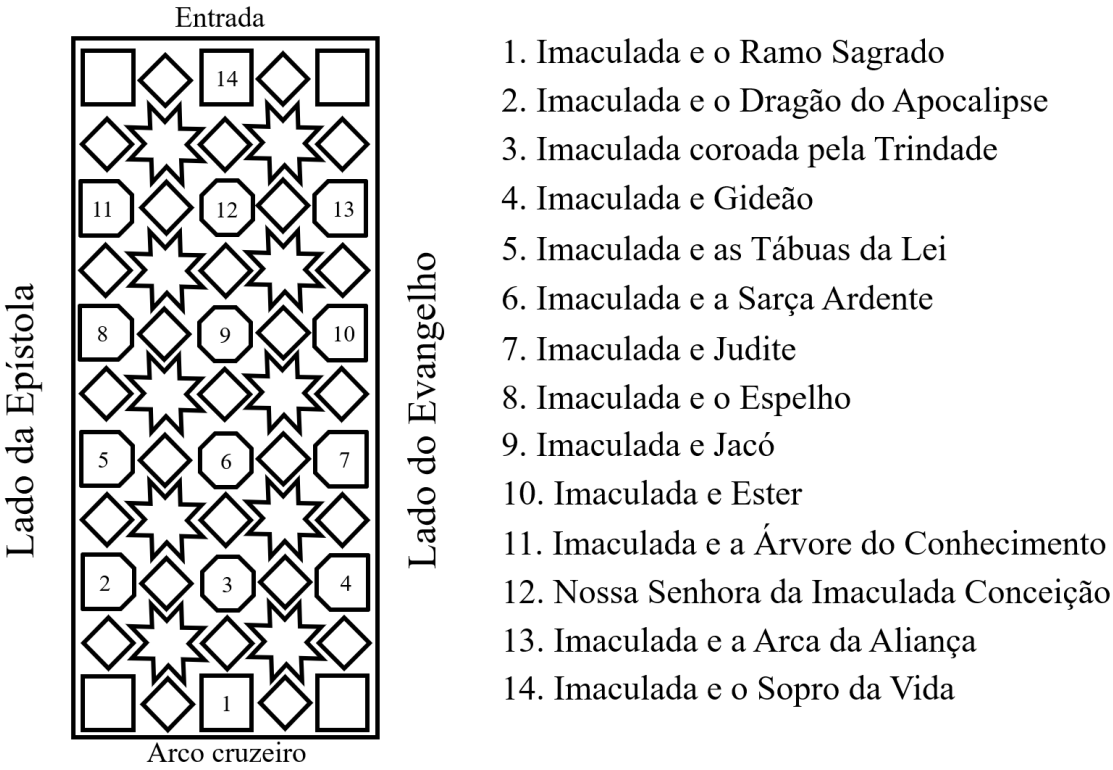
facilmente” (Souza, 2015, p. 127). A combinação entre a iluminura e o texto permitiu consolidar um “panorama multitextual” que amplia as possibilidades interpretativas e auxilia no projeto mnemônico de meditar sobre a vida e o exemplo dado por Maria e seu Filho no ciclo da Paixão. No teto da igreja aqui analisado, as iluminuras são convertidas em outra mídia visual, os painéis distribuídos ao longo dos caixotões do forro. Ao invés de passar para a folha seguinte, bastaria ao observador procurar pelo painel seguinte, mesmo que ainda não seja claro o motivo da distribuição desconexa entre algumas pinturas ao longo da composição de caixotões octogonais que formam o teto da igreja do Convento de Olinda.

10.2.3 Maria antes de Maria: prefigurações no Antigo Testamento

O teto em caixotões da nave da igreja do Convento de Salvador apresenta a complexa combinação entre losangos, quadrados, hexágonos irregulares, octógonos e hexadecágono em formato de estrela de oito pontas em sua composição. Ao todo, temos vinte e quatro pinturas, sendo dez nos polígonos de desenho estelar que apresentam anjos portando elementos simbólicos de Cristo, mantendo firme e vigorosa a memória da Paixão através dos mensageiros; enquanto os quadrados, hexágonos e octógonos possuem catorze pinturas de cenas do Antigo Testamento. As cenas são parte da complexa articulação dos painéis no sentido de construção do discurso mariano imaculista, evidenciando a erudição do planejamento dos encomendantes e a competência da qualidade técnica dos artífices ao executá-los. Assim como ocorre no exemplo olindense, analisado no subcapítulo anterior, aqui temos Maria novamente paramentada com as vestes azul, branco e vermelho da Imaculada Conceição. A Santa está integrada aos acontecimentos anteriores a sua Natividade, ou seja, o que veremos aqui tem a íntima comunicação com o tema da Infância de Maria e de Jesus, pois completa o ciclo narrativo bíblico – canônico e apócrifo – mariano e apresenta a última vertente de seu culto: como podemos identificar a participação da Virgem nos mistérios dos Textos Sagrados. Se antes reconhecemos os eventos, os desafios e as conquistas de Maria enquanto Filha e Mãe, agora veremos como herdeira de Eva, cujo mistério foi sendo desvelado ao longo das gerações e já era possível antever a sua chegada. As Prefigurações de Maria,

como ficaram conhecidas, são o último tópico a ser destacado neste capítulo. Ao todo, são catorze prefigurações:

Figura 341 – Esquema do teto da nave da igreja do Convento de Salvador com identificação dos catorze painéis com as Prefigurações de Maria.



Fonte: Esquema nosso.

As prefiguras devem ser entendidas como os anúncios da vinda da Virgem ao mundo antes de seu nascimento. O processo de identificação desses prenúncios passou pelo reconhecimento de passagens bíblicas onde é possível assimilar as características análogas à sacralidade de Maria em pessoas, objetos, plantas e eventos extraídos de trechos das Sagradas Escrituras e, principalmente, do Antigo Testamento. Paul Ladoucer entende que

> Para cada referência, temos de discutir brevemente o contexto do Antigo Testamento, os textos da exegese patrística, particularmente pelos Padres dos primeiros quatro séculos (antes no Concílio de Éfeso em 431), e a sua relação com a Mãe de Deus. Os principais escritores que mencionamos são Justino Mártir, Irineu de Lyon, Origenes, Basílio de Cesareia, Gregório de Nissa, e João Crisóstomo. Eles estavam acima de tudo interessados em escavar os profundos significados simbólicos das Escrituras, ao invés de examinar o seu significado literal ou histórico (o que foi, apesar disso, o ponto de partida para suas exegeses). Utilizamos as palavras ‘tipologia’ e ‘tipológico’ para nos referirmos a uma exegese, que interpreta uma pessoa, objeto ou evento no Antigo Testamento como uma prefiguração ou ‘tipo’ de uma

> pessoa, objeto ou evento no Novo Testamento, incluindo, claro, a Mãe de Deus e a Igreja (Ladouceur, 2006, p. 14, tradução nossa) [140].

Como observado no esquema acima, aglutinamos em quatro grupos as prefigurações da Virgem: Maria como Imaculada Conceição, Maria e os heróis e as heroínas, Maria e os objetos e as plantas do Antigo Testamento e Maria e o Dragão do Apocalipse, esse último é o único episódio situado no conjunto de Livros que compõem o Novo Testamento.

O primeiro episódio a tratarmos é da luta entre Jacó e o anjo, onde aparecem abraçados enquanto uma estrela brilha acima por entre nuvens. Retornamos ao tópico de Maria enquanto estrela da manhã (*Stella Matutina*), a "estrela-d'alva [que] brilha no meio das nuvens, como brilha a lua nos dias de lua cheia" (Ec 50,6), cuja invocação mariana está presente nas suas litanias, associando a Virgem ao planeta Vênus:

> A estrela de Vênus sai correndo do Oceano, quando ao nascer sacode o céu como os cavalos vermelhos. Enfeita o caminhar pelo céu, coroando as terras de esplendor, unindo os freios cândidos e a luz avermelhada. Nossa estrela vem da costa palestina, usando flores brancas de hena misturadas com cabelos dourados. Conheça as cores desta estrela, pois você ainda não as conhece: ela fica branca como a neve pela virgindade, e fica toda vermelha pelo amor (Stoergler *apud* Calderón, 2016, p. 163)[141].

O astro, cuja luz refletida do sol se assemelha a uma estrela, mantém seu brilho até o amanhecer, aludindo a Mãe de Cristo que anuncia a alvorada da Luz do Mundo, ou seja, Jesus como o Sol. Carme Calderón desenvolve esse aspecto da estrela que emerge das nuvens em seu estudo sobre a emblemática mariana e aponta os exemplos extraídos da "*Asma poeticum*" (1636), de P. Stoergler, da "*Elogia mariana*" (1700), escrita por I. Oxoviensis, e da "*Elogia mariana*" (1732), de August Casimir Redel (ou Redelius). Em todos os casos, coloca-se a Virgem sentada de modo similar

---

[140] "*For each reference, we shall briefly discuss the Old Testament context, the patristic exegesis of the text, particularly by the Fathers of the first four centuries (prior to the Council of Ephesus in 431), and its relation to the Mother of God. The principal writers that we mention are Justin Martyr, Irenaeus of Lyon, Origen, Basil the Great, Gregory of Nyssa, and John Chrysostom. They were chiefly interested in uncovering the deep symbolic meaning of the Scriptures, rather than examining their literal or historical signification (which was nonetheless the starting point of their exegeses). We use the words "typology" and "typological" to refer to an exegesis, which interprets a person, object, or event of the Old Testament as a prefiguration or "type" of a person, object, or event in the New Testament, including, of course, the Mother of God and the Church"* (Ladouceur, 2006, p. 14).

[141] "*La estrella de Venus se apresura desde el Océano, cuando al nacer sacude el cielo com los caballos rojos. Adorna andando por el cielo, coronando las tierras con esplendor, uniendo las cándidas bridas e la luz rojiza. Nuestra estrella procede de las costas palestinas, llevando las flores blancas de la alheña mezcladas con los cabellos dorados. Conoce los colores de esta estrella, puesto que todavía los desconoces: se pone blanca como la nieve por la virginidad, y se enrojece toda por amor*" (Stoergler *apud* Calderón, 2016, p. 163).

à cena da Anunciação próximo a cena de Cristo ressuscitado acima de seu túmulo com o estandarte da Salvação. A questão é que existe uma íntima relação entre a lógica de Maria como estrela da alvorada anunciando a vinda do sol, pois, enquanto Mãe do Filho de Deus, está ali para exaltar a Anunciação do Cristo que vem para tirar o Pecado do mundo. A construção simbólica se encerra com o arco completo dessa jornada, e aponta para a Ressurreição:

> o que mostra que este Sol e orvalho é o verdadeiro, isto é, o Messias prometido, é a Ressurreição, o fundamento autêntico da religião cristã na medida em que confirma a possibilidade da vida eterna e, portanto, do cumprimento das promessas. feito aos homens. Consequentemente, a Encarnação e a Ressurreição são os dois marcos decisivos da Redenção do género humano, um processo que representa o fim da noite e o início de um novo dia e ao qual a Virgem, como Stella Matutina, serve de prelúdio (Calderón, 2016, p. 168, tradução nossa)[142].

Figura 342 – "*Stella Matutina*" no "*Elogia mariana*" de A. C. Redelius.

Fonte: Redelius, 1732, p. 43.

[142] "*lo que demuestra que este Sol y rocío es el verdadero, esto es, el Mesías prometido, es la Resurrección, auténtico fundamento de la religión cristiana en tanto y cuanto confirma la posibilidad de la vida eterna y, por tanto, el cumplimiento de las promesas hechas a los hombres. Consecuentemente, Encarnación y Resurrección son los dos hitos decisivos de la Redención del género humano, un proceso que supone el fin dela noche y el comienzo de un nuevo día y al que la Virgen, como* Stella Matutina*, sirve de antesala*" (Calderón, 2016, p. 168, tradução nossa).

Vale ressaltar que o painel da luta de Jacó e o anjo é um dos poucos onde a Virgem não aparece em sua forma humana – o outro seria a pintura de Ester, cujo nome também está correlacionado ao significado do nome hebraico para estrela. A estrela acima da cabeça desse anjo também surge por entre nuvens e anuncia o amanhecer de Jacó, após a sua luta durante toda a noite. Tal episódio foi descrito no Livro do Gênesis quando o filho do patriarca Isaac se preparava para receber seu irmão gêmeo, Esaú. Na noite que precedeu a sua chegada, Jacó foi surpreendido no Vau de Jaboque por um homem com quem batalhou até a alvorada, quando foi derrotado por aquele que se revelou ser um mensageiro de Deus. O anjo somente aceitou terminar aquela peleja quando recebeu a benção de Jacó.

Figura 343 – Pormenor de painel octogonal com representação de anjo abraçado com jovem do teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

A referida cena apresenta todos os elementos necessários e esclarece a motivação para a estrela, associando-a diretamente com a Virgem enquanto *Stella Matutina*. A luta, por outro lado representa os conflitos internos dos fiéis, suas dúvidas de fé num combate entre o Bem e o Mal, onde Maria surge para anunciar a vitória dos que permanecerem fiéis a Deus:

> Para alguns comentadores, o anjo é a figura de Deus que põe à prova os escolhidos numa luta corpo a corpo. Segundo São Jerônimo, é, pelo contrário, a imagem do diabo, do anjo mau; A luta de Jacó contra ele simboliza o combate do bem contra o mal, e das Virtudes contra os Vícios (Réau, 1996, p. 183, tradução nossa)[143].

Jacó aparece como parte da construção simbólica mariana da vitória contra o anjo, como associação com Israel (Gn 32,27-30). Após a luta, o anjo muda o nome de Jacó para Israel e, enquanto *Tota Pulchra*, Maria também é associada a Israel e aos marcos históricos de seu povo, pois "Tu és a nação de Israel" (*Tu Latitia Israel*). Tal perspectiva está sutilmente presente em outros painéis do mesmo teto soteropolitano.

Vinculado às vitórias de Israel contra seus inimigos está o próximo herói bíblico a ter um caráter prefigurativo mariano: Gideão. O juiz, filho de Joás, também apresenta o mesmo estímulo meditativo de Jacó, ambos suscitam a reflexão sobre as inseguranças e as dúvidas de fé. Logo no início do sexto capítulo do Livro dos Juízes, o próprio Gideão demonstra incerteza na misericórdia divina:

> Então o anjo do Senhor lhe apareceu, e lhe disse: O Senhor é contigo, homem valoroso. Mas Gideão lhe respondeu: Ai, Senhor meu, se o Senhor é conosco, por que tudo isto nos sobreveio? E que é feito de todas as suas maravilhas que nossos pais nos contaram, dizendo: Não nos fez o Senhor subir do Egito? Porém agora o Senhor nos desamparou, e nos deu nas mãos dos midianitas (Jz 6,12-13).

Os israelitas foram dominados pelos midianitas e o anjo estava ali para convocar Gideão para enfrentar a ameaça de seu povo, mas o filho de Joás era incrédulo de sua capacidade e, em diversos momentos, pediu provas de Deus. Quando finalmente se tornou fiel a Deus, Gideão marchou contra os midianitas e alcançou a vitória. No teto do Convento de Salvador, a cena é colocada com Gideão em primeiro plano, montado num cavalo branco, e acompanhado de uma criança (provavelmente um anjo) e os soldados que o acompanharam. Em terceiro plano temos a Imaculada Conceição por entre as nuvens.

---

[143] "*Para ciertos comentaristas, el ángel es la figura de Dios que en una lucha cuerpo a cuerpo pone a los elegidos a prueba. Según san Jerónimo es, por el contrario, la imagen del demonio, del ángel maligno; la lucha de Jacob contra él simboliza el combate de los buenos contra los malvados, e las Virtudes contra los Vicios*" (Réau, 1996, p. 183, tradução nossa).

Figura 344 – Painel de Gideão liderando as tropas de Israel. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

A luta dos israelitas esteve focada nos egípcios como povo ameaçador, mas a situação se converte no período dos Juízes. Segundo Louis Réau, Gideão é um dos heróis que marcam essa fase bíblica do enfrentamento dos inimigos de Israel vindos do Oriente, como os midianitas (cf. Réau, 1996, p. 271-272). Nesse sentido, também encontramos a exaltação às heroínas do Antigo Testamento, como Judite, a viúva de Manassés, cuja história foi narrada no Livro de Judite. A obra deuterocanônica[144] do Antigo Testamento descreveu-a como uma astuciosa mulher que seduziu o general assírio Holofernes, que dominava a região de Betúlia sob as ordens do rei Nabucodonosor. A viúva conquista o desejo carnal do tirano e, durante a noite, decapitou o homem alcoolizado e guardou sua cabeça nas cortinas de seu leito com a ajuda de sua criada (Jd 13,1-10). A figura de Judite foi muito popular na cultura cristã

[144]Textos cujas narrativas foram aceitas oficialmente em algumas ramificações cristãs como parte dos textos oficiais bíblicos, mas entendidas como apócrifos ou com valor literário para a formação dos fiéis por outros ramos.

medieval e moderna, sendo tema de obras emblemáticas da História da Arte como a de Lucas Cranach, o Velho (c. 1530), de Caravaggio (1599) e de Artemísia Gentileschi (1613 e 1620-1621), e chegou a motivar Erwin Panofsky a utilizar tal narrativa como exemplo de estudo iconográfico (cf. Panofsky, 2007, p.59-62).

Figura 345 – Judite decapitando Holofernes. Artemisia Gentileschi, 1613. Museu de Capodimonte, Nápoles.

Fonte: WIKIPÉDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_decapitando_Holofernes. Acesso em: 16 feb 2024.

Tamanha importância iconográfica e simbólico-narrativa de Judite é justificada pela sua força enquanto mulher que utiliza de inteligência estratégica para conquistar seu opositor e defender o povo judeu dos pagãos, colocados como vilões de sua história. Como podemos observar no teto aqui em estudo, Judite é apresentada no canto esquerdo com sua serva, em vestimentas exuberantes, com a espada em punho e a cabeça de Holofernes na outra mão. No canto direito homens demonstram

assombro diante da cena que presenciam, podendo ser os sábios da Betúlia quando a heroína retorna para sua cidade.

Figura 346 – Painel de Judite com a cabeça de Holofernes. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

A outra heroína do Antigo Testamento a ser representada no teto da nave da igreja do Convento de Salvador foi Ester. A judia, cujo nome original seria Hadassa, nasceu na Judéia, local ocupado pelos mesopotâmicos, forçando sua fuga para a região da Pérsia. Foi eleita uma das rainhas-consorte do rei persa Assuero (Aasvero, Ahasuerus ou, como é a sua possível equivalência, Xerxes I), mas não revelou sua origem para seu esposo por orientação de seu tio Mardoqueu e assumiu o nome de Ester. Essa estratégia se mostrou favorável quando o ministro Hamã determina o extermínio dos judeus no território persa, momento que Ester passa a atuar junto ao rei para anular essa decisão. A heroína do seu povo se utiliza da soberba de seu opositor fazendo acreditar que seria glorificado pelo rei e sua rainha, mas acaba sendo condenado ao enforcamento, armadilha que preparava para Mardoqueu. O momento

final foi marcado no teto aqui em estudo ao representar Ester ajoelhada diante do rei Assuero, obtendo a autorização para se manifestar mesmo não tendo sido convocada pelo rei (Et 5,1-9).

Figura 347 – Painel de Ester no teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Como destaca Luiz Alberto Freire, o resultado da atitude defensora de Ester justificou a associação com Maria, pois ambas intercedem pela salvação, mas suas assimilações vão além, afinal

> Para os judeus, Ester é, como Judite, uma heroína nacional, a "libertadora de sua nação". Ester, "Estrela da Pérsia", tem sido interpretada, a duplo título, como uma das prefigurações da "*Stela Maris*" das Litanias. Anuncia a Virgem coroada e mediadora. Assim como sua coroação por Assuero é a imagem da "Coroação da Virgem", sua intervenção ante o rei é o emblema da intercessão de Maria frente a seu filho no dia do Juízo Final: ela conseguiu o perdão dos judeus; a Virgem obtém o perdão para o gênero humano (Freire, 2016, p. 101).

O trecho acima nos faz retornar à lógica discursiva imaculista e mais uma vez temos o reforço das virtudes da Virgem e o reconhecimento do seu valor dentro do plano salvífico cristológico ao ser coroada. As heroínas bíblicas são o estímulo mnemônico aos aspectos vitoriosos de Maria, de defensora e de auxiliadora do povo de Deus, glorificada nos céus e exemplo para aqueles que estão na terra. Maria, e

mais precisamente a Imaculada Conceição, é o referencial dos franciscanos para a luta contra o paganismo, a heresia e a ignorância dos gentios e seguindo seus passos desde a gênese do mundo, alcançariam a vitória gloriosa da Salvação de Cristo até mesmo no Novo Mundo. Retornando ao princípio do ciclo salvífico de Maria, alcançamos o Livro do Gêneses, pois Eva foi a primeira figura feminina do Antigo Testamento. Antes de Judite e Ester, ou de tantas outras (Débora, Sara, Rebeca, Jael, Rute, Ana, Raquel) existiu Eva, a prefiguração mais antiga da Virgem que veio para gerar o Salvador. Como bem representou Erhard Schön nas duas gravuras referentes as doze heroínas do Antigo Testamento (c.1530), Eva é a primeira e carrega nas mãos o fruto do Pecado e a caveira, representando o resultado de sua desobediência: a morte.

Figura 348 – Doze mulheres famosas do Antigo Testamento. Erhard Schön, c. 1530. Gravura em papel, Museu Britânico.

Fonte: THE BRITISH MUSEUM. Print. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1909-0612-6. Acesso em: 20 mar 2024.

Antes de todas veio Eva, aquela que é elemento essencial na trajetória da Salvação. Sem Adão e Eva não haveria o Pecado a ser redimido por Cristo na cruz e sem Maria não haveria o seio imaculado para acolher o Filho de Deus. O paralelo entre a Virgem e Eva foi interpretado nas exegeses de Irineu de Lyon ainda no século II: “E da mesma forma que foi através de uma virgem que desobedeceu (ou seja, Eva) que a humanidade foi atingida e caiu e morreu, assim também foi através da Virgem (Maria), que obedeceu a palavra de Deus, que a humanidade, ressuscitada pela vida, recebeu vida” (Irineus, *apud* Souza, 2015, p. 20). São Bernardo de Claraval complementa tal paralelo ao afirmar que

> Pela primeira Eva, o veneno da serpente entrou no mundo e infetou a humanidade; pela segunda Eva [Maria] entrou o antídoto a tal veneno. Primeira entrou no mundo a maldição; pela segunda apressou-se a redenção. Pela primeira o homem caiu; pela segunda levanta-se. Pela primeira aconteceu o engano; pela segunda, o perdão. A primeira incitou rebelião, a segunda induz-nos à relação amorosa com Deus (Bernardo, *apud* Abrantes, 2023, p. 16).

Como analisa Eduardo Abrantes, diante do contraste entre o fato de Eva ter nascido de Adão e Jesus, o novo Adão, agora nasce de Maria, a nova Eva. Sendo a Virgem o meio para dar vida e matéria ao novo Adão, tal perspectiva é o paralelo ideal com o sopro da vida proferido por Deus. Tal visão foi materializada na cena apresentada no décimo quarto painel do teto da nave da igreja do Convento de Salvador. A Imaculada Conceição foi colocada ao centro do painel, recebendo o sopro em formado de raios luminosos que saem da boca de Deus, cuja mão esquerda se apoia no globo terrestre enquanto segura um cetro.

Figura 349 – Painel do Sopro da Vida. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

A composição anuncia, a Virgem é o caminho para o Verbo encarnado, está nela o princípio da vida, o que torna coerente que seja ela a o "*Lignum Scientiae boni et mali*", ou seja a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, como foi pintado no décimo primeiro painel.

Figura 350 - Painel da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

A obra apresenta a Imaculada pousada sobre a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal e dialogando com Deus. A identificação do Paraíso passa pelo fato de estar situada no meio do que parece ser um jardim, mas não identificamos a presença de Adão e Eva, o que nos fez questionar a verdadeira identidade daquela árvore. Afinal, a força da dendrolatria (devoção ligada às árvores) no culto mariano levou a associar a Virgem com a sarça ardente, ao cedro, ao cipreste, à roseira, à oliveira, à parreira e tantas outras plantas. No contexto das prefigurações de Maria, é comum associá-la com a sarça ardente, mas já corresponde a outro painel do mesmo teto, a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal também é habitualmente referida como prefiguração e aqui se faz coerente pela tradição iconográfica mariana. Um exemplo é o “Missal de Salzburgo”, produzido entre 1478 e 1489, sob encomenda de Bernhard von Rohr (1466-1482), bispos da Catedral de Salzburgo. A obra contém vinte e dois missais para as atividades litúrgicas consideradas mais importantes para as cerimônias da referida catedral e possui quarenta e oito iluminuras (trinta miniaturas e dezoito quadros de cânone) confeccionadas por Berthold Furtmeyr (c. 1435/40-c.

1506) e Ulrich Schreier (c. 1430-c. 1490). A sexta iluminura de quadro de cânone apresenta o Paraíso, onde a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal divide a cena em dois contrapontos. Do lado direito temos Eva desnuda entregando um fruto ofertado pelo demônio em forma de cobra aos pecadores, enquanto a morte é assinalada por duas caveiras (uma na árvore e outra junto aos pecadores). Do lado esquerdo encontramos Maria em vestes azuis, acompanhada do anjo enquanto retira rosas brancas – remetendo à Rosa Mística – da mesma árvore para dar aos fiéis; preso aos galhos está o crucifixo. Segundo Louis Réau, a "prefiguração Adâmica opõe a árvore proibida à Cruz do Salvador: <<A morte vem da Árvore – disse Santo Ambrósio – a vida da Cruz>>" (Réau, 1996, p. 109, tradução nossa)[145]. O objetivo da iluminura foi traçar o paralelo entre Eva como sinônimo do Pecado e Maria como caminho para a Salvação.

Figura 351 – O bosque da vida do Missal de Salzburgo (1478-1489), fólio 127.

Fonte: QUATERNIO. Berthold Furtmeyr in München. Disponível em: https://quaternio.ch/edition-buch-kunst/kunstbuecher/berthold-furtmeyr-prachthandschriften/. Acesso em: 20 mar 2024.

Essa simétrica contraposição foi replicada ao longo dos séculos, como é possível observar numa das gravuras do "*Elogia Mariana*" (1732), produzidos por

[145] "*la prefiguración adánica opone el árbol prohibido a la Cruz del Salvador: <<La muerte viene del Árbol – dijo san Ambrosio – la vida de la Cruz>>*" (Réau, 1996, p. 109, tradução nossa).

Martin Engelbrecht com base nos desenhos do pintor alemão Christoph Thomas Scheffler. A obra é caracterizada pela reunião de cinquenta e seis invocações lauretanas à Virgem, como a "*S. Dei Genitrix*", a "*Mater Creatoris*" e a "*Virgo Prudentissima*". A primeira gravura coloca Maria como o ponto de partida para germinar uma parreira em seu ventre e, no topo, Jesus Menino com o Espírito Santo, correlacionando diretamente a Virgem como árvore. O segundo exemplo apresenta a *Theotokos* sentada no dragão demoníaco enquanto o segundo plano é marcado pela expulsão de Adão e Eva do Paraíso, ressaltando o sentido de ser Maria e Jesus aqueles que vem para redimir a humanidade do Pecado que nos retirou do Paraíso e do vínculo com Deus. A última gravura apresenta uma composição similar à do "Missal de Salzburgo", onde a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal corta ao meio a cena, dividindo Maria e Jesus Menino recebendo frutos de um anjo no canto direito e Adão e Eva ganhando o fruto da serpente.

Figuras 352, 353 e 354 – Gravuras do "Elogia Mariana" (1732).

Fonte: Redelius, 1732, p. 13, 23 e 25.

As gravuras acima, realizadas por Martin Engelbrecht (1684-1756), apresentam três aspectos pertinentes a esta análise, pois se o princípio de tudo está na saída do Paraíso, aqui temos a constatação de que é em Maria que reencontramos o caminho para retornar e isso é reforçado pelo discurso assuncionista e imaculista. No texto apócrifo "Trânsito R", transcrito no "Códice Vaticano Grego" (século XI), é relatado que, após os cortejos fúnebres, o corpo de Maria foi colocado no seu sepulcro, mas Jesus e seus anjos vieram para busca-la. São Miguel foi o responsável por retirar o

corpo da Virgem e leva-lo para o céu e assim “chegaram ao paraíso e colocaram o corpo de Maria debaixo da árvore da vida. E Miguel depositou sua alma santa em seu corpo. O Senhor enviou os apóstolos a todos os lugares para a conversão e salvação dos homens” (Paredes, *apud* Landgraf, 2022, p. 60). O trecho ressalta que Maria está no céu de corpo e alma, assim como seu Filho, direito concedido exclusivamente a Mãe do Salvador e isso confirma a concepção de ser a própria Árvore da Vida, pois é Nossa Senhora quem se deita em suas raízes e dela tira seus frutos mais formosos. Maria quebrou a condenação iniciada por Eva ao dar à luz o Redentor, portanto é coerente apresentar os dois temas ligados ao Gêneses e ao Paraíso. A Virgem é o Sopro e a Árvore da Vida, pois é a responsável por fazer nascer o Verbo Encarnado e germinar o Fruto da Salvação: “A Árvore da vida é Maria, porque ela é Mãe da vida. A vida é o fruto desta árvore. *Ego su vita*. E sim, como a própria Vida diz em outro lugar. *Ex fructibus, coram cognoscitis eos*. Pelos frutos você conhece as árvores, olhe para o fruto de Maria, e você verá quais árvores” (Iglesia, 1659, p. 31r, tradução nossa)[146].

A exaltação às virtudes da Virgem é novamente apresentada no último conjunto temático: os objetos e as plantas. No teto da igreja soteropolitana identificamos Maria como a Arca da Aliança, as Tábuas da Lei, a Sarça Ardente e o Espelho. Retomando a questão da dendrolatria mariana, a Sarça Ardente teve popularidade na tradição judaica, islâmica e cristã. A sarça seria um arbusto não identificado botanicamente, mas de nome seneh (סנה), sendo possivelmente alguma do gênero *Rubus*, como as amoras, as silvas e as framboesas, ou alguma da família *Fabaceae*, cujos membros incluem as acácias. A madeira de acácia, inclusive, é o material que foi utilizado para a confecção da Arca da Aliança e era popular na cultura judaica. A planta foi descrita no Livro do Êxodo, texto sagrado que trata da migração dos hebreus para o Egito e o seu regresso após anos de escravidão com a ajuda de Moisés. Logo no início do terceiro capítulo, a narrativa apresenta o profeta como pastor casado com Séfora e responsável por cuidar dos rebanhos de seu sogro Jetro. Ao levar as ovelhas pelos desertos até o monte Horebe, foi surpreendido por um anjo em chamas que fez arder a sarça, mas seus ramos não eram consumidos pelo fogo. Das labaredas fez ecoar a

[146] “*Arbol de vida es Maria, pues es Madre de la vida. La vida es el fruto deste arbor*. Ego su vita. *Y si como dize la Vida misma em outra parte.* Ex fructibus, coram cognoscitis eos. *Pos los frutos se conocens los arbores, mirese el fruto de María, y se verà, que arboles*” (Iglesia, 1659, p. 31r, tradução nossa).

voz de Deus que convocava Moisés para a jornada de libertação do povo de Israel da opressão dos infiéis egípcios (Ex 3,1-10). Do segundo ao quarto versículo temos a referência direta a sarça ardente e, apesar de ser o momento de anúncio da missão de Moisés, ao longo dos séculos a tradição cristã reconheceu na narrativa e mais precisamente na sarça, o potencial prefigurativo de Maria, como observado no painel do teto aqui em estudo.

Figura 355 - Painel da Sarça Ardente. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Os dois aspectos que são identificados por Eduardo Abrantes como paralelos com as virtudes marianas estão contidos na correlação com a Anunciação e com a Imaculada Conceição. O primeiro corresponde ao fato de, assim como a Virgem, Moisés ter sido visitado pelo anjo para receber a missão divina e, mesmo diante da dúvida de sua capacidade para assumir tal tarefa, ambos concordaram em salvar o povo de Israel dos egípcios e do Pecado. O segundo comparativo está contido na própria sarça, pois não arde nas chamas que a envolve, assim como Maria se manteve imaculada e livre do Pecado, mesmo dando à luz Jesus. O fogo também alude ao aspecto de Cristo como a Luz do Mundo, e nessa assimilação com a Virgem, torna-se mais um aspecto da sua maternidade virginal (cf. Réau, 1996, p. 223-224). Santo Efrém da Síria (c.306-373), Gregório Magno (540-604) e Hesíquio de Jerusalém (?-

432) ofereceram interpretações no sentido de confirmar a natureza pura da Virgem através do arbusto que não queima:

> A ti ó Virgem, os profetas dispensam louvor; […] tu és comparada à sarça que arde e não se consome (Ex 3, 2), aludindo assim à carne do Unigénito e à Virgem Mãe de Deus: de facto queimou, mas não se consumiu, pois deu à luz, mas não abriu seu ventre; concebeu, mas não profanou o peito; ela deu à luz a criança, mas deixou o útero selado; deu o leite e manteve os seios intactos; ela carregava a criança, sem conhecer pai terreno; ela se tornou mãe, mas não se tornou noiva; o filho cresceu, mas não havia pai […] (Hesíquio, *apud* Abrantes, 2023, p. 22).

A homilia de Hesíquio de Jerusalém deixa evidente o que torna tão símile a planta e a Santa: as duas mantém-se invioladas. Maria não foi tocada pelo pecado, seu corpo esteve cândido e intocado desde a Assunção até a Natividade sem perder a graça de sua virgindade. Ao observarmos o painel do teto aqui em estudo, confirmamos a construção da retórica imaculista por parte dos franciscanos que solidificavam seu discurso através desses elementos simbólico-visuais. Afinal, dentre todas as invocações marianas, é a Imaculada Conceição quem está acima da sarça ardente no canto direito, enquanto Moisés se curva diante da cena no lado esquerdo em primeiro plano. A coroa de doze estrelas presente na pintura reforça o caráter apocalíptico litânico da Virgem que está revestida pelos aspectos cristológicos celestiais.

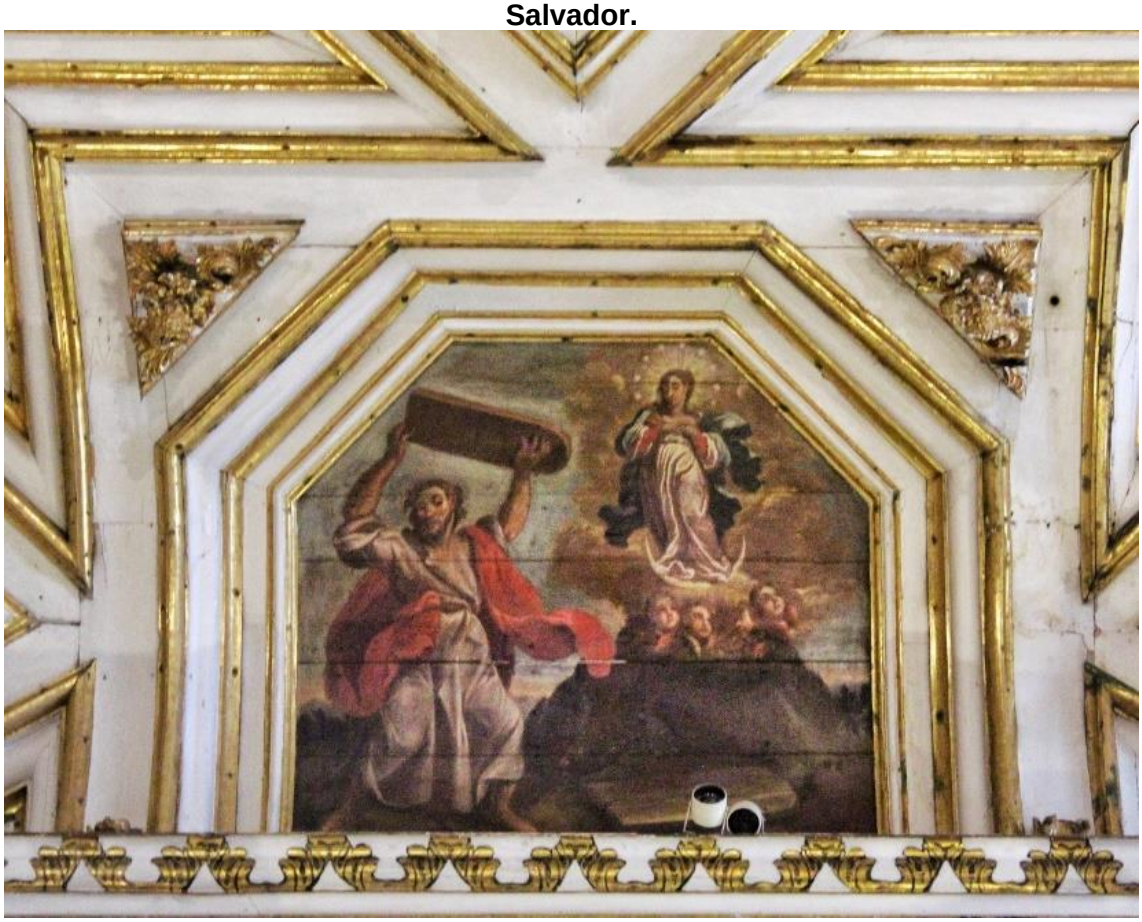
Figura 356 – Pormenor do painel da Sarça Ardente. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Os franciscanos situados em Salvador também consideraram essencial associa-la com outro tema ligado a Moises: as Tábuas da Lei, escritas pelo profeta no monte Sinai. Após a saída dos judeus do Egito, perambularam pelos desertos até chegarem no referido monte e ali Deus novamente falou com Moisés orientando-o a propagar a sua Lei. Os mandamentos foram talhados em tábuas de pedra e anunciaram ao povo liberto os caminhos para a retidão, a virtude e a obediência, assim como a Virgem, modelo mais puro da vontade divina. A narrativa ocorreu três meses após a saída do Egito, no deserto do monte Sinai, e foi descrita entre o décimo nono e o vigésimo capítulo do Livro do Êxodo. Moisés é convocado a subir o monte e ali recebe as orientações divinas (Ex 20,1-17). No caixotão do teto soteropolitano encontramos a cena de Moisés arremessando as tábuas ao chão. O episódio ocorreu após Moisés passar quarenta dias e quarenta noites no monte Sinai recebendo orientações de Deus e, durante esse período, os israelitas fizeram um bezerro com o ouro que possuíam para adorá-lo e assim sair do deserto onde perambulavam (Ex 32,19-20). Ao retornar, o profeta já havia sido alertado de que seu povo estava se

desvirtuando, então, ao chegar e ver o bezerro, quebrou as tábuas na base do monte e destruiu a imagem idolatrada.

Figura 357 - Painel das Tábuas da Lei. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

A pintura acima tem dois níveis de relação com a questão imaculista. Num primeiro nível, temos a associação da Virgem com a aliança dos homens com Deus, pois Maria havia aceitado o compromisso divino, previamente emulado na sarça ardente, mas agora a Imaculada Conceição é a própria Lei. Por outro lado, a cena de quebrar as tábuas estimula a reflexão durante a meditação sobre a importância de se manter fiel a Deus, assim como Maria e Moisés foram. Dando continuidade a questão do pacto com Deus, a Arca da Aliança é apresentada alguns capítulos antes no Livro do Êxodo, quando Moisés é orientado das cerimônias que o profeta e seu irmão Aarão deveriam realizar quando retornasse do Sinai. Sua descrição foi feita em detalhes, sendo confeccionado de madeira de acácia e recoberta de ouro (Ex 25,10-16). Essa arca é a representação da presença de Deus na terra, pois guardava em seu interior as Tábuas da Lei, o Maná e a vara florida de Aarão, objetos assimilados com o Filho

de Deus, justificando a associação com a Virgem, pois dentro dela estava o próprio Cristo para cumprir a Aliança firmada na época de Moisés.

Figura 358 - Painel da Arca da Aliança. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Eduardo Abrantes novamente fez referência aos Padres da Igreja dos primeiros séculos do Cristianismo para ressaltar o longínquo início desse paralelo entre a Virgem e a Arca. O teólogo destaca que Modesto de Jerusalém (537-634) havia atribuído à Assunção de Maria o aspecto da preservação do corpo da Virgem após a dormição, mantido icorruptível como a Arca. Já a citação de São Máximo de Turim (?-423) nos direciona para o aspecto da Imaculada Conceição, pois ressalta a pureza virginal de Maria:

> O que é a Arca senão Santa Maria? Se a Arca continha as tábuas [da Aliança], Maria carregava em seu ventre o herdeiro [da Nova Aliança]. A primeira [Arca] continha em si a lei, a última guardava o Evangelho. A primeira tinha a Palavra de Deus, a última a própria Palavra. Além disso, se a Arca brilhava por dentro e por fora com a cor do ouro, Santa Maria brilhava por dentro e por fora com o esplendor da virgindade. A primeira foi adornada com ouro terrestre, a última com ouro celestial (Máximo, *apud* Abrantes, 2023, p. 44).

Maria é a Arca viva, a invocação litânica *Foederis arca*, e isso se torna ainda mais evidente pelo trecho apocalíptico, cuja narrativa reforça ainda mais o discurso

imaculista, pois “abriu-se no céu o templo de Deus, e a arca da sua aliança foi vista no seu templo; e houve relâmpagos, e vozes, e trovões, e terremotos e grande saraiva” (Ap 11,19) e em meio a tempestade “viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça. E estava grávida, e com dores de parto, e gritava com ânsias de dar à luz” (Ap 12,1-2). Retornamos aos atributos da Virgem Imaculada cosmologicamente coroada que retornará para enfrentar o “grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças sete diademas” (Ap 12,3), auxiliada por São Miguel e os outros anjos (Ap 12,7-8). Toda a cena foi representada em outro painel do mesmo teto aqui estudado, sendo a Virgem ao centro gloriosamente espetando a lança na boca do dragão, cuja identidade seria o Satanás (Ap 12,9), junto com os demônios no canto esquerdo, enquanto São Miguel e os demais anjos colocam-se em posição de ataque no canto direito. O arcanjo apresenta um escudo com o emblema do sol, conectando a cosmologia do versículo onde diz que a Virgem aparece vestida com o sol.

Figura 359 - Painel da Imaculada e o Dragão do Apocalipse. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

O tema do painel acima é o único cuja referência é o Novo Testamento, apesar de poder ser interpretado como uma premonição e não uma prefiguração, o episódio carrega em si a aspecto da Virgem enquanto elemento da vitória. Ela está recoberta

com o sol, assim como os anjos se protegem com o mesmo astro, pois ele é a luz atribuída a Jesus, ou seja, ambos se utilizam do poder de Cristo para derrotar Satanás. A lua é o exemplo correlato, pois ela reflete a luz do sol, assim como Maria reflete a de seu Filho. Outro aspecto a ser ressaltado é que a própria Imaculada Conceição é colocada aqui como heroína, pois a Virgem está presente através da memória de outras mulheres de força, astúcia e sabedoria, Ela mesma vai ao campo de batalha com os anjos para agora enfrentar a ameaça maior ao povo de Deus. Se antes vemos a vitória de Maria através da Salvação de Cristo nos episódios de Judite, de Ester, de Gideão e até mesmo de Moisés, que lutam pela libertação dos israelitas, agora a própria Virgem coroada com as doze tribos de Israel vai derrotar o Satanás, seu grande opositor não mais disfarçado na sua influência sobre os persas, os cananeus, os assírios e os egípcios. O dragão, na iconografia imaculista, se converte na sua forma análoga reptiliana da serpente pisada pela Virgem. Enquanto Eva levou a humanidade à condenação do Pecado ao ser enganada pela serpente, Maria veio para derrota-la e auxiliar na remissão dos pecadores. Continuando nesse sentido heroico de Maria, por ser associada com a própria Igreja, a Virgem também representa a luta da própria comunidade contra o Pecado e os opositores da Fé:

> É aqui que encontramos a presença de Maria como mãe do Messias: ela já traz os traços da Mulher vestida de sol contra a qual o dragão nada pode fazer, nem como poder do pecado, nem como poder da morte. Sob esta dupla relação, a mãe de Jesus aparece assim como o arquétipo da Igreja, como o primeiro membro da nova humanidade: um membro que cumpriu um papel único e inigualável como mãe do mediador da salvação (Grelot, *apud* Abrantes, 2023, p. 153)

Diante da visão apocalíptica da Imaculada, a essência do discurso mariano presente na retórica imaculista franciscana nos faz retornar ao tópico de Maria como a Mãe do Filho de Deus, que nasceu pura e isenta do Pecado e isso torna a Virgem a Imaculada Conceição. Essa mulher revestida com os elementos celestiais do sol, da lua e das estrelas é complementado no painel dedicado à Imaculada Conceição, cujos atributos também reforçam a imagem de uma mulher de aspecto jovem, cabelos soltos e vestimentas brancas, vermelhas e recobertas pelo manto azul.

Figura 360 - Painel da Imaculada Conceição. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

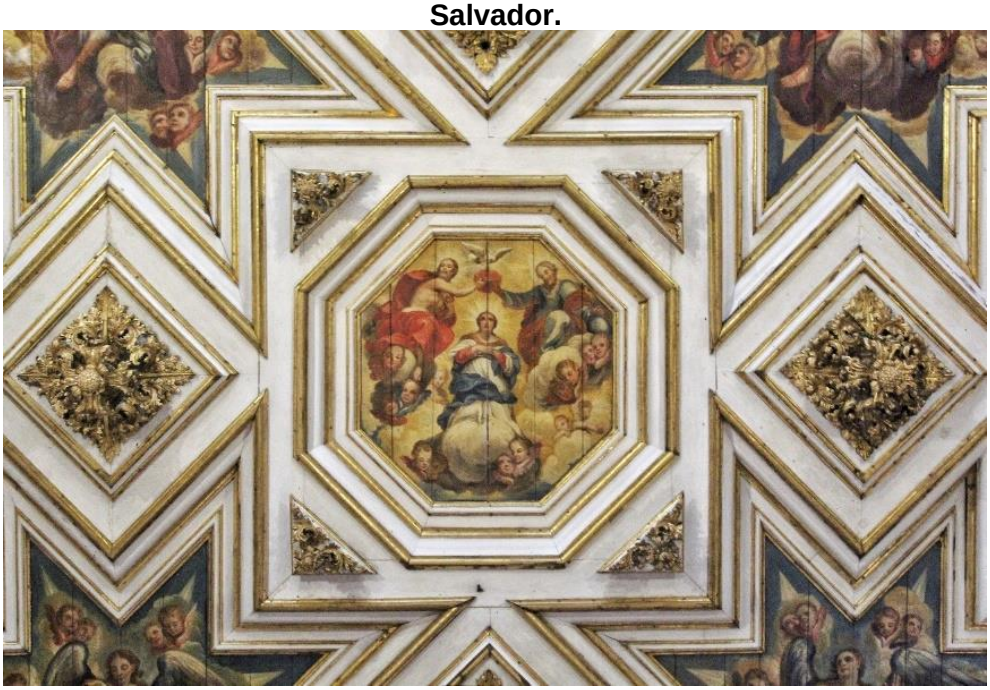
Fonte: Fotografia nossa.

O painel acima confirma que todo o conjunto iconográfico do teto da nave da igreja do Convento de Salvador é a defesa do discurso imaculista e articula as prefigurações de Maria para assegurar sua pureza e imaculação desde antes de sua Natividade. Tal argumento é garantido pela representação da Virgem com suas vestes azul, branca e vermelha em cada cena que permite inferir ser sempre a Imaculada Conceição em todos os episódios, mesmo que não estejam presentes os demais atributos imaculistas. O discurso é reforçado pela comprovação de seu nascimento miraculoso e sua morte gloriosa em dois painéis. O primeiro nos faz retornar à exaltação do milagre de Maria, nascida de seus pais, idosos e inférteis, e preservada do Pecado, através da iconografia já apresentada no teto da nave da igreja do Convento de Olinda: o Ramo Sagrado de Maria. A pintura não apresenta os ramos saindo da barriga de Santa Ana e São Joaquim, mas mantem a distribuição compositiva das figuras, tendo a Menina ao centro e coroada por anjos com uma coroa de rosas – referência à flor que brotava do Ramo Sagrado. O segundo painel, dedicado à Coroação da Virgem, confirma que todos as suas virtudes realmente lhe fizeram ser a portadora da coroa celestial, a rainha dos anjos e dos seres humanos.

Figura 361 - Painel do Ramo Sagrado. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

Figura 362 - Painel da Coroação da Virgem. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.



Fonte: Fotografia nossa.

O que vemos no programa iconográfico do teto da nave da igreja do Convento de Salvador é a complexa construção do discurso imaculista, cujo encerramento daremos através do último painel a ser mencionado: o Espelho. Invocado nas litanias como *Speculum Iustitiae*, o Espelho da Justiça é apresentado no painel sendo segurado por dois anjos que olham em direções opostas enquanto a Imaculada Conceição surge refletida no seu centro.

Figura 363 - Painel do Espelho. Teto da nave da igreja do Convento de Salvador.

Fonte: Fotografia nossa.

A representação catalisa a essência do que é Maria: o reflexo de Cristo. Através da Mãe vemos o Filho, é em Nossa Senhora que temos os exemplos de virtude, bravura, justiça, humildade e pureza. A Imaculada Conceição nada mais é do que a prova do milagre da libertação do Pecado antes mesmo de Cristo nascer e é o modelo a ser seguido por toda a comunidade da Igreja: “Ajude a descobrir a Imaculada do cordeiro, um espelho Imaculado, sem mancha, muito puro e muito bonito. Espelho onde se olha toda a Corte Celeste: espelho que no salão da Igreja faz correspondência

divina com o espelho Cristo, de quem se disse a sabedoria" (Iglesia, 1659, p. 160v, tradução nossa)[147].

Ao observarmos o conjunto dos caixotões que prefiguram a Virgem no Antigo Testamento fica evidente o estímulo à meditação, assim como ocorre no tema da Infância de Maria e Jesus do teto olindense. As narrativas refletem a exegese absorvida pelos franciscanos no Nordeste para atuar junto aos frades e ao público no sentido de contribuir para as atividades cerimoniais das duas igrejas, direcionando o pensamento, agregando significados e atiçando a reflexão dos observadores para compreender e internalizar os modelos de vida pia e correta segundo os valores cristológicos. Segundo Paul Ladouceur, desde a tradição Ortodoxa que as prefigurações também faziam parte das atividades do Ofício das Horas, com destaque as Matinas, as Vésperas e as Completas (cf. Ladouceur, 2006, p. 5). Muitas das prefigurações estão vinculadas aos temas do Novo Testamento presentes nas festas litúrgicas demarcadas nos Livros das Horas: "Os ofícios das grandes festas marianas (particularmente nas Vésperas, os versos do "Senhor que chamo" e a Aposticha[148], e nas Matinas, o Cânone) contêm um grande número de nomes, referências ou imagens da Mãe de Deus, que tem origem no Antigo Testamento" (Ladouceur, 2006, p. 7, tradução nossa)[149]. Dentre as referências testamentárias encontramos correlação aqui com a Sarça Ardente integrada a questão da Natividade ou da Anunciação, as Tábuas da Lei como parte da Apresentação do Menino Jesus no Templo e o Sopro da Vida como elemento da Anunciação ou da Dormição (cf. Ladouceur, 2006, p. 10-13). O que se vê nessa construção do discurso aplicado às atividades litúrgicas é mais uma confirmação do papel da Virgem no cotidiano e nos grandes eventos da comunidade cristã colonial brasileira. Em Maria se demarca o tempo humano e o tempo divino, influenciando a ritualística e a devoção pública e privada. Através das imagens demonstra a erudição daquele que planejou a pintura, cujo domínio sobre as Escrituras e sobre o melhor uso das figurações imaculistas para consolidar Nossa

---

147 "*Ayude à descubrir lo Inmaculado de la cordera, un espejo Inmaculado, sin mancha, puríssimo, y vistosissimo. Espejo en quien se mira toda la Corte celestial: espejo que en la sala dela Iglesia haze divina correspondencia con el espejo Christo, de quien dixo la sabiduria*" (Iglesia, 1659, p. 160v, tradução nossa).

148 Conjunto de versos de Salmos cantados no final das Horas Canônicas.

149 "*The offices of the great Marian feasts (particularly, at Vespers, the verses on "Lord I Call" and the Aposticha, and at Matins, the Canon) contain a large number of names, references, or images of the Mother of God, which originate in the Old Testament"* (Ladouceur, 2006, p. 7).

Senhora da Imaculada Conceição como parte essencial dos mistérios salvíficos. Maria é a Igreja, é o espelho da perfeição de Deus refletido em Cristo, é a defensora dos descendentes de Israel e da Palavra. Os franciscanos e os cristãos que viveram no Nordeste do Brasil, durante o Período Colonial, tinham todos os recursos para garantir que seu trabalho missionário no Novo Mundo, junto ao povo afastado da Palavra, seria eficiente e vitorioso contra o dragão do Pecado que influenciava os nativos. Para isso foi necessária a mediação da Imaculada para trazer a Salvação dos gentios e para certificar que os europeus cristãos que viriam ao Brasil manteriam firmes sua devoção e seu comportamento com retidão.

11 Considerações finais

Os tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste são parte do amplo e complexo conjunto patrimonial da Ordem dos Frades Menores de São Francisco no Brasil. Seu estudo partiu de inquietações pregressas acerca do forro da “Sala dos Filósofos” do Convento de São Francisco de Olinda, espaço pouco frequentado pelo público que visita o edifício e cercado de lacunas historiográficas. O recinto vem sendo utilizado como local de atividades diversas, mas sua última função oficial foi a de Biblioteca Pública Municipal, entre 1830 e 1996, quando o seu acervo foi transferido para um casarão olindense localizado na Avenida Liberdade. Sua cobertura entrepisos foi recoberto por caixotões, compondo quinze painéis retangulares pintados, sendo oito naturezas-mortas e sete representações de filósofos e teólogos membros da Escolástica Franciscana. A existência de figuras como João Duns Escoto, um beato escocês afamado pela polêmica defesa do dogma da Imaculada Conceição, despertou questionamentos sobre a natureza daquele espaço e quais os objetivos para a eleição de São Boaventura (1221-1274), Alexandre de Hales (1185-1245), Guilherme de Ockham (1285-1347), João Duns Escoto (1266-1308), Raimundo Lúlio (1232-1316), Nicolau de Lyra (1270-1349) e Pedro Aureolo (1280-1322) como adequados e necessário para às funções daquele recinto. Diante de tamanha possibilidade investigativa, logo se tornou evidente a necessidade de adentrar e explorar o universo franciscano e sua reverberação na produção iconográfica local. Entretanto, logo nos defrontamos com impasses nessa jornada: como estudar um objeto de estudo quando todo o conjunto não apresentava bases de estudos pregressos? Afinal, era essencial estabelecer paralelos com os demais tetos presentes nos Conventos Franciscanos brasileiros, mas esse levantamento ainda não havia sido feito. Sem estudos preliminares desses objetos, não era possível encontrar subsídios que sustentassem parâmetros de similaridade, distinção, repetição, singularidade e complexidade. O resultado foi a necessidade de iniciar o laborioso trabalho de levantamento patrimonial através de visitações, registros e, enfim, poder analisar o forro da referida “Sala dos Filósofos”.

O primeiro passo foi estabelecer as delimitações geográficas, pois o conjunto edificado da Ordem dos Frades Menores, no Brasil atual, concentrava 29 conventos construídos durante o Período Colonial. O número elevado de exemplares nos levou

a eleger os treze conventos da Província de Santo Antônio do Brasil, localizados na Região Nordeste do país, e o motivo é que o Convento de Olinda faz parte desse agrupamento nordestino. Traçados os limites territoriais desta pesquisa, deu-se início a visitação dos Conventos de São Francisco de Olinda (1585), de São Francisco de Salvador (1587), de Santo Antônio de Igarassu (1589), de Santo Antônio de João Pessoa (1590), de Santo Antônio do Recife (1606), de Santo Antônio de Ipojuca (1608), de Santo Antônio de São Francisco do Conde (1619), de Santo Antônio de Sirinhaém (1630), de Santo Antônio de São Francisco do Paraguaçu (1649), do Bom Jesus de São Cristóvão (1658), de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo (1660) e de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro (1660). Apenas o Convento de Santo Antônio de Cairu (1650) não pode ser visitado em virtude do grande desafio de desenvolver trabalhos de campo durante a pandemia do COVID-19, iniciado no final de 2019. O longo período de reclusão da quarentena resultou no fechamento do edifício até o ano de 2023, quando veio a notícia de sua reabertura. Por questões de agenda, não se tornou viável ir ao convento, sendo inserido no corpo desta tese com base em obras historiográficas sobre o edifício, cujas imagens apresentam registros dos seus tetos sem aprofundamento teórico.

A recolha de todo o material obtido tornou evidente a necessidade de expandir o objeto de estudo deste trabalho, resultando numa conversão de um para cento e seis tetos distribuídos nos referidos treze conventos nordestinos. Afinal, a inquietação investigativa nos fez entender que a ausência de um estudo prévio sobre o conjunto seria mais pertinente para a historiografia brasileira. Tornar o conjunto dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste o ponto focal desta pesquisa teve como objetivo contribuir para o desenvolvimento de pesquisas em áreas ainda carentes de estudo. Para a área da História, falta dar maior atenção à importância das obras de arte como objeto de estudo que tem voz e devem ser entendidas enquanto fonte tão relevante quanto as escritas. Para o patrimônio material e imaterial Franciscano, ainda não foi feito o levantamento sistemático dessa tipologia desse objeto artístico e seu espólio ainda está repleto de possibilidades científicas (conteúdos e métodos) e o mesmo vale para a dimensão nacional. Alguns desses conventos ainda não receberam a devida atenção dos órgãos públicos, não apenas do ponto de vista do trabalho teórico como também prático, pois muitos dos edifícios encontram-se em mal estado de

conservação. O Convento de São Francisco do Conde, por exemplo, ameaça perder seu aparato artístico por conta de infiltrações, pragas e desníveis no solo, podendo se tornar mais uma ruína junto com o Convento de São Francisco do Paraguaçu. Um dos aspectos que fica comprovado é a importância de manter vivo esses espaços enquanto locais de habitação, de culto e devoção, de produção de conhecimento e de memória. Os Conventos de João Pessoa, de Igarassu, de Marechal Deodoro e de São Cristóvão, hoje funcionam como espaços museográficos que organizam, catalogam e expõem obras dos próprios conventos e de acervos pessoais ou de outros edifícios da região. O resultado da patrimonialização permite a salvaguarda dessas fontes históricas, mas a própria História e a História da Arte também contribuem para dar visibilidade ao que precisa ser protegido e preservado. Não se trata apenas de tetos de instituições privadas, é o registro mnemônico da sociedade colonial brasileira em múltiplas camadas religiosas (espirituais, devocionais, místicas e sobrenaturais), sociais (regulação moral, comportamental e dos costumes), políticas (interna entre os próprios membros da Ordem e externa com o governo e outras Ordens Religiosas) e intelectuais (educação, ciência e produção letrada). Restava dar início ao processo de reflexão sobre o nosso objeto de estudo e levantar questões que auxiliassem o seu entendimento.

Esta tese foi então conduzida pelo eixo central do nosso objetivo geral: analisar os tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste do ponto de vista artístico-iconográficos, seja material ou imaterial, suas técnicas, significados e relações com os indivíduos que frequentavam os edifícios no Período Colonial. Para melhor esclarecimento de cada aspecto, distribuímos este trabalho em quatro eixos para responder as seguintes questões: o que constitui o patrimônio artístico franciscano no Brasil? O que são tetos? Quais as características técnicas dos tetos dos Conventos em estudo? E quais temáticas abordadas nesses forros? Para melhor organizar as informações, cada eixo possui dois capítulos, com exceção do último, que possui três.

O primeiro eixo surgiu ao individualizarmos cada um dos termos de nosso tema “iconografias dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste”, pois percebemos que todo o percurso histórico deveria passar pelo entendimento de quem são esses “Franciscanos”, cujas obras de arte devem ser estudadas. Esse foi o mote do segundo capítulo, intitulado “Os Franciscanos no Brasil Colonial”. O capítulo 3 “O patrimônio

edificado franciscano no Brasil” seguiu centrado nos termos “Convento” e “Nordeste”, momento dedicado à lógica desses edifícios enquanto obras arquitetônicas que resguardam aparatos artísticos, sejam pinturas, esculturas, imagens, azulejos, talhas, mobiliários e utensílios diários e cerimoniais. O segundo eixo partiu das palavras “teto” e “iconográfico”, cujo significado sofreu alterações e adaptações e precisava ser entendido em sua essência. O quarto capítulo tem como título “O teto” e surgiu dessa necessidade de compreender como esses objetos são relevantes dentro dos espaços edificados e como foram sendo agregadas linguagens artísticas com representações iconográficas. O capítulo 5 foi dedicado às “Tipologias de teto” e corresponde à sua materialidade, ou seja, matérias-primas, técnicas, estruturas e linguagens recorrentes nas suas confecções. O terceiro eixo correspondeu a junção dos termos “teto” e “Conventos Franciscanos do Nordeste” e teve como cerne o levantamento quantitativo dos cento e seis exemplares encontrados nos espaços conventuais franciscanos aqui estudados. No capítulo 6 tratamos do “Conjunto dos tetos franciscano do Nordeste”, oportunidade para apontar as características dos exemplos com base no seu aspecto material, enquanto o capítulo 7 concentrou as “Linguagens plásticas dos tetos”, ou seja, como os temas representados foram pensados em cada espaço: quadratura, caixotões, medalhões ou outras possibilidades. O último eixo agrupa três capítulos, analisando as temáticas abordadas no conjunto dos tetos. Começa pelo capítulo 8, centrado na “Seráfica Memória” presente nas representações dos membros da própria Ordem que compõem a Orbe Seráfica. O capítulo 9 aprofundou a questão da “Filosofia e Teologia: o universo eclesiástico franciscano e o dogma da Imaculada”, ou seja, foi o momento para darmos o devido reconhecimento ao objetivo inicial da pesquisa que foram as figuras dos filósofos e teólogos presentes na “Sala dos Filósofos” do Convento de Olinda. O décimo e último capítulo, intitulado “Imaculada Conceição”, aprofundou o tema mariano enquanto elemento presente nas obras de arte.

O conjunto artístico-patrimonial franciscano encontrado no Nordeste tem por essência a memória como força motora. Suas representações foram regidas e guiadas pelo anseio de aproximar, de conhecer, de lembrar e de relembrar quantas vezes forem necessárias para garantir a presença constante dos valores cristãos da Ordem dos Frades Menores. Esse discurso tem bases sólidas, está na necessidade de manter viva na mente dos frades franciscanos e nos fiéis que adentram suas igrejas

a espiritualidade franciscana. As obras de arte acessam o imaginário dos indivíduos tanto quanto os textos e orações, é outra modalidade discursiva mnemônica de ensinar e não deixar esquecer aos já cientes. Suas mensagens não estão desprendidas dos Frades Menores. A Ordem é a própria memória revisitada nas obras de arte, portanto é essencial entender quem são os franciscanos que tornam vivas as lembranças daqueles que fizeram crescer a Árvore Seráfica, cujos frutos humanos e patrimoniais ainda brotam em terras brasileiras.

A Ordem dos Frades Menores marcou o território brasileiro, mas hoje seu legado está encoberto pela densa penumbra das lacunas historiográficas. Os franciscanos contribuíram para o delineamento da realidade social do Brasil desde o primeiro momento da presença portuguesa nas Américas, quando frei Henrique de Coimbra realizou a primeira missa, em 1500. Esse evento deu subsídios para interpretar a gênese do cristianismo brasileiro como sendo abençoada pelas mãos estigmatizadas de São Francisco. Foi o espírito do Santo Seráfico que instigou seus irmãos de hábito a saírem pelo mundo e semear a Palavra entre os infiéis, os ignorantes e os céticos (cf. Celano, 1229, p. 30-32) e assim foram à América, animados pelo fervor da Salvação das almas, onde haviam tantos nativos, hereges e pecadores constantemente ameaçando a Fé. A dimensionalidade daquele novo território a ser explorado exigia uma força laboral equivalente, justificando a necessidade de atender aos anseios populares e erguer as bandeiras do franciscanismo no Novo Mundo. Seus 26 conventos[150] são a marca palpável da longa e próspera trajetória percorrida pelos Frades Menores no Brasil Colonial, delineando o litoral do Nordeste e do Sudeste com duas Províncias repletas de narrativas que refletem seus projetos catequético-missionários e seus desejos de frutificar a espiritualidade franciscana. Esses processos nunca estiveram desvencilhados dos conflitos, das perturbações, das incertezas e das fragilidades sociais, econômicas e políticas das localidades onde estiveram e isso se reverberava sobre o patrimônio material da Ordem. Seus conventos passaram por fases de fundação, de construção, de destruição, de reconstrução e de reforma, aspectos entranhados nas paredes dos edifícios. Não seria possível entender os tetos dos Conventos Franciscanos do

[150] O Brasil contemporâneo possui 29 conventos, mas apenas 26 foram construídos durante o Período Colonial do Brasil. Os outros três edifícios pertenciam ao Estado do Grão-Pará e Maranhão, fundado em 1621 e extinto em 1772, quando foi anexado ao território brasileiro.

Nordeste sem compreender o local onde estão, os porquês de termos tantos exemplos de forros com múltiplas características técnicas, plásticas e temáticas, assim como os motivos que levam a tantos outros exemplares não existirem mais.

A opção pela delimitação territorial ao Nordeste atende às necessidades metodológicas de traçar um limite ao extenso potencial da cultura material e imaterial dos franciscanos, ou seja, mesmo apresentando alguns esboços desse espólio, ainda é insuficiente quando observado no contexto macro. A atual Região Nordeste reúne em si a história de capitanias férteis, efervescentes, lucrativas e convenientes aos projetos econômicos portugueses. A produção açucareira de Pernambuco e a instituição da capital do Brasil na Bahia tornou as duas capitanias fecundas e vantajosas, justificando o maior contingente de conventos (cinco edifícios pernambucanos e quatro baianos) e a decisão de tornar o Convento de Olinda a primeira sede da Custódia e a sua posterior transferência para o Convento de Salvador. O prestígio dessas regiões também favoreceu o investimento nos seus espaços conventuais, resultando em recheios repletos de pinturas, esculturas, imagens, talhas, azulejos, mobiliários e demais obras de arte aplicadas em seus interiores. Tamanha riqueza refletia o poder econômico local, pois a Ordem dos Frades Menores é pautada na pobreza, impossibilitando a obtenção de dinheiro ou posses e necessitando das esmolas dos fiéis, afinal, é uma Ordem Mendicante.

O conjunto artístico e suas respectivas documentações estiveram em constantes ameaças externas (guerras e conflitos políticos) e internas (crises financeiras e problemas administrativos), contribuindo para o apagamento da memória desse passado colonial. Os programas governamentais do IPHAN e o investimento dos frades franciscanos de origem alemã no início do século XX buscaram promover a recuperação dos dados históricos sobre a Ordem, preenchendo lacunas sobre o seu legado para a história colonial brasileira, mas ainda há muito por fazer. As campanhas do governo brasileiro para pensar o seu passado e construir as tradições e as identidades do que constitui essa nação (cf. Guzzo, 2020, p. 10), a partir da década de 1930, levaram ao retorno do legado colonial do Brasil e ressaltar a sua importância para a arquitetura e as artes visuais. Os Conventos Franciscanos do Nordeste tiveram seu destaque através de pesquisadores como Germain Bazin, cujo primeiro contato com o patrimônio edificado da Ordem levou ao conceito de “Escola Arquitetônica

Franciscana do Nordeste". O termo é passível de críticas, pois não aprofundou suficientemente suas análises e nem reflete a totalidade do conjunto edificado no Brasil, apenas no Nordeste, mas foi o argumento essencial para propostas futuras de patrimonialização.

Em 2008, Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho incorpora essa visão de validação dos treze conventos franciscanos nordestinos ao fomento proposto pelo IPHAN de classificação como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Essa movimentação político-patrimonial não deveria ter sido interrompida, pois os edifícios acumulam um espólio artístico-iconográfico franciscano singular e é evidente o quanto merece maior atenção por parte dos órgãos institucionais ligados ao patrimônio nacional e mesmo mundial. O passado franciscano vem sendo descortinado por pesquisadores atuais, como a historiadora e socióloga Carla Mary da Silva Oliveira (Universidade Federal da Paraíba), promovendo novos debates e estimulando o trabalho mnemônico de revisitar o legado da Ordem no Brasil. Esta tese é parte desse processo e teve como objetivo direcionar o olhar investigativo para um aspecto poucas vezes abordado pela historiografia franciscana: as iconografias dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste.

O estudo sobre os tetos enquanto objeto artístico ainda é um terreno pouco explorado pela historiografia brasileira, ainda mais no contexto franciscano. Frei Marcos de Almeida, em sua tese sobre "*'L'Orbe Serafico, Novo Brasilico':* Jaboatão el les franciscains à Pernambouc au XVIII siècle" (2012), deu um dos primeiros passos rumo a elucidar a questão através do teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda. Carla Mary da Silva Oliveira também coloca em questão os tetos da nave da igreja do Convento de João Pessoa e da portaria do Convento de Salvador, ao analisar as alegorias dos quatro continentes no conjunto iconográfico dos referidos forros (2014), e recentemente vem abordando as representações dos filósofos e teólogos franciscanos em diversos conventos (2024). São esforços importantes para pensar esse objeto de estudo, mas ainda faltava entender mais do que elementos isolados de seu conjunto, assim nasceu a necessidade de desenvolver esta tese. A questão do que seriam tetos veio como o processo inicial de reflexão e o primeiro pensamento foi: o que dizem os dicionários? Essas obras refletem o consenso dos termos, a catalização dos conceitos em breves e elucidativas palavras. O resultado foi a

constatação dessa palavra como parte das lógicas construtivas, cuja função esteve atrelada às coberturas dos espaços internos. Suas formas se adequam às necessidades e possibilidades estruturais dos edifícios, além da oferta de matérias-primas e de profissionais especializados.

A valorização dessas superfícies opostas ao solo resulta numa clara percepção dos tetos enquanto obras de arte com possibilidade de inserções iconográficas que contribuem para a construção simbólica dos espaços. A função do recinto está imbuída de cargas semióticas, sociais, políticas ou religiosas, cuja influência sobre os objetos artísticos leva a correção entre o que se faz e o que se representa ali. A visão imediata sobre uma superfície acima dos observadores é a associação com o *cielo* (cf. Serlio, 1619, p. 192r.) e esse "céu" fingido recobriu muitos forros europeus com pigmentos azuis celestes e estrelas douradas. Outra modalidade do pensar essas coberturas estava no ato de preencher as lacunas deixadas entre as traves de sustentação com representações, resultando nos chamados lacunários, também conhecidos como apainelados ou em caixotões. Esses forros surgiram na Antiguidade, como indicou o arquiteto romano Vitrúvio (cf. Vitrúvio, 2007, p. 307-308), e voltaram a se popularizar através de tratados de arquitetura ao longo do Renascimento. O interesse de autores como Leon Battista Alberti (1485), Sebastiano Serlio (1537) e Andrea Palladio (1556) demonstrou o intento de catalogar e extrair o máximo de referências dos edifícios greco-romanos reminiscentes e incorporar à linguagem dos novos projetos artísticos. Esse gosto pelo clássico se reverberou pela Península Ibérica e alcançou os domínios dos seus reinos no além-mar. A arquitetura brasileira colonial foi pautada na adaptação dos traços maneiristas, barrocos e rococó à realidade local, cuja troca com as referências construtivas dos nativos e de outros povos estrangeiros estabelecidos no território permitiram frutificar versões próprias. O último modelo a se propagar na Europa foram os tetos em quadratura, novidade originada das soluções matemáticas para aplicar nas superfícies bidimensionais as representações tridimensionais. O uso de elementos arquitetônicos fingidos que "rompem" o teto num céu ilusório com figuras celestiais sobrevoando o espaço interno permitiu aos artífices alcançar os mesmos resultados das outras linguagens artístico-iconográficas nos tetos: estimular a comoção e a meditação sobre a mensagem passada através das figuras representadas. Sejam frutos e animais, personagens

bíblicos, santos ou mesmo políticos, esses elementos iconográficos são feitos com diversos materiais e pigmentos, dispostos em forros planos ou curvos, mas a lógica comum está centrada no uso dos tetos como recurso discursivo mnemônico e isso está evidente nos Conventos Franciscanos do Nordeste.

O trabalho de levantamento do conjunto dos tetos franciscanos nordestinos exigiu a jornada de visitações em cada um dos treze conventos já mencionados e a sua devida catalogação – ressaltemos que o Convento de Cairu não foi acessado *in loco*, apenas através de mídias online por questões de impossibilidade durante o período de viagens aos locais. O montante final de exemplares encontrados foi de cento e seis tetos, entre caixotões, quadraturas e medalhões, localizados em naves, capelas-mores, sacristias, Salas do Capítulo, corredores, bibliotecas etc. Tamanha dimensionalidade demandou o laborioso processo de organização e categorização de cada forro para dominar quantitativa e qualitativamente esse conjunto.

Os critérios de identificação envolveram a localização dos tetos nos edifícios, os materiais utilizados, as temáticas e as linguagens plásticas adotadas. O primeiro caso era essencial para o entendimento das demais características do nosso objeto de estudo, pois a análise estava centrada na relação entre o encomendante, o artífice e o público que observaria aquelas obras. Cada tipologia de espaço possui uma função e a mensagem das iconografias se ajusta de acordo com a categoria dos frequentadores do recinto, por isso foi necessário subdividir em três conjuntos: os espaços da Ordem Primeira de uso exclusivo dos Frades Menores; os espaços da Ordem Terceira, também exclusivos aos terceiros, e os espaços da igreja, cuja funcionalidade congregava os religiosos, os sacerdotes e os fiéis. Os três agrupamentos têm como foco atender às necessidades religiosas desempenhadas pela Ordem dos Frades Menores, mas os setores conventual e terceiro atendiam aos aspectos privativos dos religiosos, como celas, bibliotecas, refeitórios e Salas do Capítulo. A igreja atendia às atividades litúrgicas e devocionais da comunidade católica da região, com missas regulares oferecidas aos fiéis, não sendo possível limitar à utilização dos frades.

No que tange à materialidade dos tetos, foi o momento de identificar quais eram adossados às coberturas exteriores ou entrepisos, assim como as morfologias previamente listadas no capítulo anterior sobre as tipologias de teto. Constatamos a

predominância de superfícies planas em detrimento das curvas, o que indica a preferência associada às possibilidades dos espaços, aos gostos dos encomendantes e aos domínios técnicos dos artífices. A eleição de tetos curvos (abobadados ou cupulares) exigia mais do que a sequência de vigas horizontais apoiadas sobre a parede, era necessário amplitude da cobertura para não prejudicar o pé-direito e destreza para tornar suas estruturas adequadas às formas curvas. A terceira catalogação reuniu as matérias-primas adotadas e evidenciou a proeminência do uso da madeira quando comparado às pedras, aos azulejos e aos estuques. As últimas categorias de análise quantitativa envolvem os aspectos representacionais e como isso foi feito, pois de um lado temos as temáticas e do outro as linguagens plásticas adotadas para inserir as figuras.

O primeiro caso foi inspirado no objetivo de Ana Rita Rodrigues Gonçalves de organizar os temas encontrados nos tetos em caixotões portugueses durante a sua pesquisa (2015), mas as nomenclaturas e representações não se encaixam no contexto deste trabalho, por isso foi feita a opção por englobar os temas dos tetos franciscanos em sete grupos temáticos: elementos inscritos, arquitetônicos, zoobotânicos, geomorfológicos, simbólico-alegóricos, antropomórficos e histórico-episódicos. Cada termo possui ao menos um exemplo no montante estudado, desde nomes e frases, passando por estruturas construtivas, animais, plantas, objetos, paisagens até alcançar as representações de figuras humanas isoladas ou em grupo associadas a contextos narrativos ou não. O aspecto simbólico-alegórico é provavelmente o mais complexo de sintetizar pela densidade do tema. Os elementos temáticos podem aparecer em inúmeras combinações, temos o exemplo do teto em caixotões da sacristia do Convento de Olinda com naturezas-mortas associadas com hagiografias franciscanas distribuídas entre os 23 painéis (15 octogonais e 8 losangulares). Outro caso é o do teto da nave da igreja do Convento de João Pessoa que articula uma estrutura arquitetônica de abóbadas e cúpulas fingidas onde Santos e Santas, eclesiásticos, hagiografias e alegorias estão interagindo com esse teto em quadratura.

A recorrência dos temas nos fez optar, também, por analisar individualmente as linguagens plásticas, pois existem variáveis das quais tentamos agrupar, aspecto desafiador e conflitante no desenvolvimento desta tese. Alguns modelos são muito

claros, como os tetos em caixotões ou em quadratura, basta decodificar se o forro é distribuído em painéis separados por traves ou se possui representações de estruturas arquitetônicas simulando um espaço para além da superfície do teto. O problema consistia nos exemplos que não se ajustavam aos dois casos e a resposta encontrada foi trata-los como “tetos em medalhões iconográficos”, quando as cenas são colocadas em emolduramentos similares à medalhões e encartelamentos, e “tetos com elementos isolados”, nas situações onde as figuras estão desvinculadas de outros elementos. Alguns exemplares não apresentam nenhuma dessas características e não possuem repetição de suas formas em quantidade suficiente para estabelecer um agrupamento, sendo chamado de “singularidades”.

A análise iconográfica dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste encerra nossa jornada investigativa e os frutos de nosso levantamento evidenciaram inúmeras possibilidades temáticas, sendo necessário estabelecer quais seriam eleitas. O primeiro dos três capítulos finais teve como foco o “*Orbis Seraphicus*” e a construção do discurso em torno dos membros que compõem a Ordem Franciscana. Afinal, falar da arte produzida pelos franciscanos não faria sentido sem iniciarmos justamente pelas representações daqueles que contribuíram para o crescimento da Árvore Seráfica. O capítulo seguinte aprofundou esse olhar para a própria Ordem e deu atenção ao estímulo inicial desta tese: os filósofos e teólogos da “Sala dos Filósofos” olindense. O nosso interesse partiu então dessa motivação e analisou como figuras eclesiásticas poderiam ser relevantes para a construção do discurso teológico franciscano. O último capítulo apontou para um dos aspectos preponderantes na devoção dos Frades Menores: a Imaculada Conceição. Seu dogma incitou debates fervorosos e conflitantes dentro do seio da Igreja e os franciscanos foram ardorosos defensores da visão imaculista de Maria.

Em todas as três dimensões o eixo comum esteve na memória, pois os frades exaltam todas os aspectos que lhes permite reavivar diariamente seu compromisso com a Trindade, com a Virgem e com São Francisco. O teto da Capela de Santa Ana do Convento de Olinda é a catalisação desse processo mnemônico através da representação do “*Orbis Seraphicus*” com São Francisco e Cristo envolvendo o globo no cordão de três nós do hábito franciscano. Foi escrito no interior da esfera central o nome dos quatro continentes com o número de províncias e conventos espalhados

pelo mundo, enquanto o seu entorno apresenta doze medalhões contendo o quantitativo de membros da Ordem. Nas extremidades dos vértices, quatro anjos anunciam em suas trombetas evocações à conquista espiritual global dos franciscanos e, nos quatro eixos centrais das arestas, quatro medalhões com a figura dos teólogos São Boaventura, Pedro Aureolo, Alexandre de Hales e João Duns Escoto. Toda a composição reforça a dimensionalidade da Árvore Seráfica, cujos ramos se estenderam por todos os cantos do planeta e fizeram frutificar a espiritualidade e angariaram tantas almas para Cristo. Esse esforço em enfatizar essas conquistas é ressaltado em cada Santo e Santa ou Beato e Beata, mas nenhuma figura tem mais força dentro da Ordem que o seu próprio Patriarca e o seu Santo português. Ambos aparecem com frequência nos tetos em suas vestes castanhas com cordões à cintura, carregam os seus atributos, os estigmas de São Francisco e o livro com o Menino Jesus e a açucena de Santo Antônio. Todos esses elementos não são colocados sem intencionalidade, o objetivo dos encomendantes é enaltecer aquele que motivou a existência da própria Ordem e é a própria imagem de sua espiritualidade, assim como destacar o Santo que melhor representa toda a comunidade franciscana no território português. O primeiro é o modelo de Cristo e o segundo a marca do Padroado Régio, a face de Portugal nas suas possessões na América.

As hagiografias surgem como parte dessa articulação mnemônica no intuito de atrelar às biografias dos santos a mensagem moralizante considerada necessária pelo encomendante para fortalecimento do espírito dos frades e dos fiéis. São cenas de vida pia e miraculosa, cujas narrativas impedem o esquecimento dos fiéis do modo certo de chegar até Cristo, afinal, Santo Antônio teve em seu colo o Menino Jesus e São Francisco recebeu os estigmas do próprio Cristo Serafim. Os dois episódios são a comprovação de que ambos são Santos, pois trilharam o caminho cristológico da obediência, da humildade, da castidade, da caridade e do amor a Deus e receberam a recompensa ainda em vida. O uso de hagiografias onde mostram pontualmente quando os dois Santos tiveram tais comportamentos é o estímulo à meditação dos fiéis, a memória do exemplo. O mesmo se aplica às representações de outras figuras pias, cujas vidas também enaltecem como essa corte celestial franciscana fez crescer

a Fé e devem ser modelos de vida para os que almejam alcançar a Salvação, exemplificado na presença dos mártires.

O martírio é o maior exemplo de sacrifício em nome de Deus e isso era necessário numa realidade onde haviam tantas almas no pecado e na ignorância ao redor da Orbe. Os Santos Mártires são o incentivo adequado aos frades vivendo no Novo Mundo, afinal, a América estava repleta de gentios e os frades que viviam nos conventos nordestinos precisavam estar espiritualmente preparados para arriscar suas vidas por essas almas distantes da Fé se preciso fosse. Outra dimensão dentro desse "*Orbis Seraphicus*" é a daqueles que não alcançaram a canonização e, mesmo conquistando tamanha glória, não foram exaltados nos Conventos Franciscanos do Nordeste por isso, mas sim pelo legado teológico e filosófico ofertado aos seus irmãos de hábito. Foram identificados nos cento e seis tetos a existência de dezenove figuras de filósofos, de teólogos e de eclesiásticos que foram membros da Ordem dos Frades Menores e contribuíram para a história da Igreja e do próprio ramo seráfico. No ponto de vista eclesiástico, foram representados frades que atuaram como papas, cardeais e ministros gerais, cujas decisões políticas dentro da Igreja foram decisivas para o surgimento, o crescimento e a consolidação da vida franciscana. Constatamos a presença de sete papas discriminados nominalmente nos forros, sendo eles Nicolau III, Nicolau IV, Alexandre V, Sisto IV, Júlio II, Sisto V e Clemente XIV, mas alguns exemplares não apresentam a devida identificação por escrito ou por atributo. Tal incógnita nos levou a listar outros possíveis nomes vinculados direta ou indiretamente à Ordem Franciscana e o total alcançado foi de vinte e sete pontífices, partindo de Inocêncio III (1198-1216) até Clemente XIV (1769-1774). O primeiro foi responsável pela fundação da Ordem dos Frades Menores, em 1210, enquanto o segundo foi o último papa de origem franciscana na Idade Moderna a ser registrado nos tetos nordestinos por escrito.

A longa jornada pela vida papal evidenciou o poder pontifical sobre os conflitos internos quando os frades se confrontaram numa batalha espiritual pelo modo de seguir os caminhos de São Francisco, orientados nas suas Regras. A pobreza e a posse de bens foi o ponto mais delicado, pois a relação dos frades oriundos de diversos contextos socioeconômicos resultou em visões mais flexíveis dos princípios do Seráfico Patriarca, resultando nos ramos Observantes e Conventuais.

Salientamos a importância das representações dos ministros gerais, presentes no teto da portaria do Convento de Salvador, cuja iconografia sobre as alegorias aos quatro continentes é semelhante ao da nave da igreja do Convento de João Pessoa e possui quatro ministros identificados em medalhões fingidos. São exaltações à autoridade central da Ordem, comprovações da unidade institucional após a morte de seu Patriarca, justificando a presença de frei Elias de Cortona, e validação de quem administra juridicamente essa Árvore Seráfica.

O último grupo de eclesiásticos é a dos teólogos e filósofos, cuja imagem reflete a relevância dos frades menores na Escolástica, movimento de natureza científica e educacional intimamente vinculada à teologia cristã medieval e que se estendeu pela Modernidade. O tema não poderia ser iniciado sem nos referirmos a Santo Antônio, o primeiro a receber autorização do próprio São Francisco para dar continuidade aos seus estudos num momento que o próprio Patriarca ainda tinha desconfiança do poder do conhecimento sobre os seus irmãos de hábito (cf. Iglesias, 2010, p. 94). Superada a referida apreensão, emergiu nas instituições franciscanas o interesse pela fundação de instituições de ensino formal, cujos frutos estão demarcados nos forros estudados nesta tese, desde Alexandre de Hales ao frei Geraldus Odonis.

O teto em caixotões abaixo do coro do Convento do Recife, catalisa os aspectos supracitados em direção ao outro aspecto latente na tradição devocional franciscana, colocando quatro teólogos e quatro papas envolvendo o painel central da Imaculada Conceição. Constatamos que a referida obra sintetiza o dogma imaculista no contexto franciscano ao exaltar a *Tota pulchra*, pois a devoção à Virgem sempre esteve presente na espiritualidade franciscana, mas o reconhecimento de sua Imaculada Concepção gerou tendências filosófico-teológicas discordantes. Até a segunda metade do século XIII, o posicionamento dos teólogos escolástico era de negação do dogma imaculista, tendo São Boaventura como partidário dessa causa. O Beato João Duns Escoto mudou esse cenário quando, apresentando sua defesa de que se Cristo teve o poder de preservar sua Mãe do Pecado, Ele o fez, pois a "redenção que preserva do pecado original é mais perfeita do que a que liberta do pecado" (Mendes, 2021, p. 34).

O dogma da Imaculada Conceição é um dos quatro ligados à Maria, sendo todos relacionados à santidade de sua Maternidade: a Maternidade Divina, a

Virgindade Perpétua, a Imaculada Conceição e a Assunção. A verdade revelada da Imaculada foi reconhecida pelo Magistério apenas em 1854, pelo papa Pio IX, o que significou uma longa trajetória para sua validação. Nos Conventos Franciscanos do Nordeste, as iconografias marianas da mulher apocalíptica coroada de estrelas, coberta com o sol e pisando sobre a lua crescente (Ap 12,1) deixam evidente a aclamação imaculista enquanto força propulsora da teologia franciscana. A figura de Maria é recorrente entre os tetos franciscanos, ajustando-se à composição e participando das cenas como mediadora e intercessora. Também aparece como *Theotokos* (Mãe) ou com os atributos de Imaculada: vestida de azul, de branco e de vermelho, coroada com estrelas, envolvida por anjos e pisando a lua crescente, a cobra e o globo terrestre. Esses elementos foram extraídos de referências bíblicas distintas e fazem parte de sua representação mais pura de sua iconografia, mas encontramos variações, adaptações e assimilações a depender dos interesses locais. Na sacristia do Convento de São Francisco do Conde e abaixo dos coros dos Conventos de João Pessoa e de Igarassu, temos a importação das cores de suas vestimentas na figura de Nossa Senhora da Misericórdia, outra devoção ligada à Virgem pautada na caridade.

O discurso favorável ao dogma imaculista se repete em outros exemplos e tem nas naves das igrejas dos Conventos de Olinda e de Salvador outros dois modelos de defesa fervorosa da pureza de Maria. No primeiro, o encomendante optou por ressaltar as narrativas dos textos apócrifos e bíblicos, com vinte e quatro painéis octogonais, para argumentar em favor da natureza miraculosa da Virgem desde a sua infância e das circunstâncias gloriosas enquanto mãe do Filho de Deus. O conjunto das pinturas foi encerrado com alguns episódios da fase final da vida de Maria, trazendo à tona outro dogma: a Assunção. No teto soteropolitano foi feita a conjugação de painéis octogonais e hexagonais com cenas do Antigo Testamento onde aparece a Virgem, como nas passagens de Jacó e o anjo, de Judite e Holofernes e de Ester e Assuero ou nos objetos como a Árvore da Vida, no Espelho da Justiça e na Arca da Aliança. A escolha do tema das Prefigurações de Maria aponta um caminho similar ao caso olindense, os encomendantes tiveram o interesse de utilizar os eventos bíblicos como ferramentas de discurso em favor das suas virtudes anunciadas antes mesmo de seu nascimento. Unindo as narrativas antes e após do nascimento de Maria,

pudemos reconhecer articulação de aspectos da Virgem que foram caros aos frades dos respectivos conventos e que estavam ali para estimular moralmente os frequentadores das duas igrejas. No caso de Olinda, constatamos a direta relação entre a infância de Maria e os Livros das Horas, cuja função era despertar o processo meditativo dos fiéis e religiosos ao longo da jornada de orações do Ofício das Horas. Utilizamos como referência o estudo de Maria Izabel de Souza sobre os Livros das Horas encontrados na Real Biblioteca Portuguesa, cujas iluminuras apresentam a mesma marcação temporal encontrada no teto da igreja de Olinda. Ou seja, os tetos franciscanos contribuem para conduzir a vida diária, os compromissos devocionais, a rememoração do que é importante para a Ordem, para seus fiéis, para a Fé e a Salvação das almas.

Ao dar início a uma investigação inédita, nosso objetivo não foi sanar todas as dúvidas, trazer respostas conclusivas aos mistérios técnicos, simbólicos, discursivos e devocionais que envolvem o patrimônio artístico franciscano. O cerne desta tese foi dar o pontapé inicial e lançar os primeiros direcionamentos interpretativos que podem ser a base para futuros trabalhos. Afinal, mesmo na busca pelos seus esclarecimentos, não foi possível adentrar em todos os meandros que formam os temas aqui abordados e esgotar as possibilidades analíticas sobre nossos questionamentos iniciais. Diversos tetos foram apontados de maneira superficial pela necessidade de respeitar os limites de nosso trabalho, pois o patrimônio da Província de Santo Antônio do Brasil e de toda a Ordem é infindável e rico o suficiente para enquadrar num único recorte investigativo. Tomemos como exemplo a questão das hagiografias, cujas fontes ainda não foram totalmente catalogadas e conectadas aos exemplos pictóricos encontrados nos conventos. A representação dos Santos e Santas pertencentes às Ordens Primeira e Terceira também merece maior reconhecimento, assim como o papel da emblemática na construção do discurso franciscano. Ressaltemos também a falta de estudos específicos sobre tetos em caixotões e outro em quadratura como parte da história da arte brasileira, assim como as adaptações locais. Também não foi possível tratar, nesta pesquisa, do patrimônio da linhagem feminina das Clarissas, cujo acervo precisa da atenção e não deveria ser encoberto pela questão da linhagem masculina. Do ponto de vista material, existe a necessidade de investigações arqueológicas e de restauro para identificar e

aprofundar a questão dos pigmentos e madeiras utilizadas nas confecções dos tetos e suas pinturas.

Poderíamos nos delongar entre as sugestões de perspectiva historiográfica para nosso objeto de estudo, mas cabe aos próximos pesquisadores, desconfortáveis com suas inquietações sobre essas e outras obras de arte encontradas nos conventos nordestinos. Esta investigação está longe de ser o fim dessa jornada, está mais para uma desafiadora organização daquilo que pode ser extraído desse manancial tantas vezes ignorado ou brevemente explorado pela historiografia brasileira. O que podemos extrair dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste e suas iconografias é a importância desses objetos enquanto obras de arte e enquanto mídias, cuja função era transmitir mensagens muito específicas da espiritualidade franciscana. Cada forro é a marca da caridade, da humildade, da obediência, da comunidade, da força dessa Árvore Seráfica num mundo desafiador e ameaçador, mas sempre enfrentado com orgulho e destemor. Como uma árvore que germina em local ermo e insalubre, a memória franciscana retida nas imagens foi a maneira como o legado secular da Ordem encontrou para não sucumbir ao esquecimento. Sem essas obras de arte, muito pouco poderíamos fazer para compreender esse grupo social que tanto contribuiu para a construção da história do Brasil, mas carente de documentações textuais. Os tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste são um importante fragmento do conjunto patrimonial brasileiro que merece nossos esforços historiográficos.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Dicionário escolar da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

AGUIAR, Bárbara. 2009. **Autenticidade e verdade**: o processo de conservação do Convento de Nossa Senhora das Neves. Recife: UFPE, 2009. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano).

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura, seguido de Da Escultura**. Tradução de José Silveira. Introdução de Isabel Nogueira. Silveira: Bookbuilders, 2017.

ALBERTO, Antonio Marrero. El Árbol Genealógico Franciscano. Desde un grabado flamenco en la Palma, hasta un lienzo cozqueño en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile. *In:* **XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana**. Espanha: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2020, p. 1-10.

ALMEIDA, Frederico. **Manual de conservação de cantarias**. [S.l]: IPHAN, 2000.

ALMEIDA, Marcos Antônio de. ***"L'Orbe Serafico, Novo Brasilico":*** Jaboatão el les franciscains à Pernambouc au XVIII siècle. Paris: École des hautes études em sciences sociales – EHESS, 2012. Tese (Doutorado em História Moderna).

ALTHEN, Gabrielle. O lirimos impossível: poesia e litanias. Teadução de Francine F. Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. **eLyra – Revista da Rede Internacional Lyracompetics**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, n. 12, p. 199-230, 2018.

AMARAL, Ana Rosa. **O claustro enquanto lugar:** a reabilitação como motor da vivência. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura).

AMARAL JÚNIOR, Rubem. Emblemática Mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. **Revista Lumen et virtus**, vol. 1, n. 3, p. 107-130, 2010.

ARAÚJO, Filipa. *Tota pulchra es Maria*: os artifícios da linguagem logo-icónica na representação imaculista do Barroco Iberoamericano e o retábulo da Misericórdia de Anadia. *In:* GLÓRIA, Ana Celeste. **O retábulo no espaço ibero-americano:** forma, função e iconografia. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016, p. 91-103.

AZAMBUJA, Sónia Talhé. **A iconografia da natureza e da paisagem na pintura portuguesa dos séculos XV e XVI:** imagens e significados. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015. Tese (Doutorado em História).

AZEVEDO, Carlos A. Moreira. Iconografia da Imaculada Conceição: novas interpretações e simbologia das Ladainhas Loretanas. **Imagem Brasileira**, n. 9, p. 9-18, 2018.

AZINFINITUM. Disponível em: https://redeazulejo.letras.ulisboa.pt/pesquisa-az/azinfinitum.aspx?pesquisaGeral=1&&lang=PO&&c=In%EDcio&IPR=5132. Acesso em 23 mar 24.

BARBOSA, Agostinho. ***Dictionarium lusitanico latinum***. Braga: Tipografia de Fructuoso Laurentino de Basto, 1611.

BARBOSA, Bartira Ferraz; MENDES, Débora; ASSIS, Maria Helena. Acervos históricos e artísticos: Convento de São Francisco de Olinda. **Revista Lusófona de Ciências da Religião**, Lisboa, Ano VII, n. 13/14, p. 289-309, 2008.

BARROS, José d'Assunção. Os conceitos na história: considerações sobre o anacronismo. **Ler História**, Portugal, v. 71, p. 155-180, 2017.

BARREIRA, Isidoro de. **Tractado das significacoens das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escriptura**. Lisboa: Pedro Craesbeeck Impressor del Rey, 1622.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983. v. 2.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1728.

BOAVENTURA. Legenda Maior. 1260. *In*: **Fontes franciscanas**. Tradução de GUIMARÃES, José Maria da Fonseca. Introdução de David de Azevedo. Braga: Editora Franciscana, s.d.

BORROMEO, Carlo. **Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico**. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. Nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

BRANDÃO, Bernardo Guadalupe S. L. Mística e paidéia: O pseudo-dionísio areopagita. **Mirabilia Journal**: **Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages**, n. 4, p. 82-100, 2004.

BRESSAN, Luiza Liene; FERNANDES, Ana Caroline Voltolini; MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. Simbologias religiosas e imaginário: reflexões acerca do bestiário dos quatro evangelistas. **Letras Escreve**. Macapá: Unifap, v.8, n.4, p. 165-178, 2018.

BURRY, John. **Arquitetura e arte no Brasil Colonial**. *In:* OLIVEIRA, Myruam Andrade Ribeiro de (org.). Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

CABRAL, Diogo de Carvalho. **O 'bosque de madeiras' e outras histórias**: a Mata Atlântica no Brasil Colonial (Séculos XVIII e XIX). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2012. Tese (Doutorado em Geografia).

CALDERÓN, Carme López. *Potuit, decuit, fecit*; los Franciscanos y el culto a María. *In*: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Coordenação). **Os Franciscanos no Mundo Português III**. O Legado Franciscano. Porto: CEPESE, p. 225-255, 2012.

CALDERÓN, Carme López. *Sine labe concepta*. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos. *In*: GLÓRIA, Ana Celeste (Coordenação). **O Retábulo no Espaço Ibero-Americano**. Forma, função e iconografia. Lisboa: Instituto de História da Arte, v. 2, p. 51-65, 2016.

CALDERÓN, Carme López. **Grabados de Augsburgo para um ciclo emblemático português**: los azulejos de la iglesia del convento de Jesús de Setúbal. Valência: Universidade de Valência, 2016.

CAMPOS, Glícia Silva. Retórica e hagiografia: a *Vita Martini*. **Brathair – Grupo de Estudos Celtas e Germânicos**. São Luís: Universidade Estadual do Maranhão, v.20, n.1, p 275-292, 2020.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Os conventos e igrejas franciscanas do Nordeste Brasileiro no período colonial. Urbanismo-Arquitetura-Artes Plásticas. *In:* FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). **Os franciscanos no mundo português**: Artistas e obras. Porto: CEPESE, p. 17-35, 2008. vol. I.

CARVALHO, Cibele. **Francisco de Assis entre duas Regras (1221-1223)**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2005. Dissertação (Mestrado em História).

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. **Revista da Faculdade de Letras**. Porto: Universidade do Porto, p. 151-174, 2009.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. *Vanitas vanitatum omnia vanitas*: uma iconografia controversa e inquietante. **Lumen et Virtus**, Revista Interdisciplinas de Cultura e Imagem. Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, v. VI, n. 13, p. 150-197, 2015.

CAVALCANTI, FILHO, Ivan. Segregação ou integração? a galilé nos conventos franciscanos no Nordeste do Brasil colonial. **Arquitextos**, ano 18, 2018. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.212/6894. Acesso em: 03 mar 2022.

CAVALCANTI FILHO, Ivan. São Benedito e sua devoção nos conventos franciscanos do Nordeste colonial. uma trajetória ascensional. **Arquitextos**, ano 20, 2020. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.237/7662. Acesso em: 03 mar 2022.

CAVALCANTI, Sylvia Tigre de Hollanda. **O azulejo na arquitetura religiosa de Pernambuco (Séculos XVII e XVIII)**. São Paulo: Metalivros, 2006.

CELANO, Tomás de. **Vida primeira**. Tradução de José Davi Antunes. Introdução de David de Azevedo. Notas de José António Correia Pereira. 1229. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/360722207/Tomas-de-Celano-Vida-Primeira-de-Sao-Francisco-de-Assis-pdf. Acesso em: 25 mar 2022.

CERRI, Vânia Cristina. **Os aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica**: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo).

CESAR, Aldilene Marinho. Transformações na cultura religiosa: os ciclos pictóricos da vida de Francisco de Assis na Itália dos séculos XIII ao XVI. *In:* **XXV Simpósio Nacional de História**. Fortaleza: ANPUH, p. 1-9, 2009.

CHAVES, Elisabete; ANDRADE, Inês; KORMAN, Darius. Composição artística em estuque ornamental na arquitetura neo mourisca de Manguinhos: estudo dos padrões compositivos. *In:* **3º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira**. Salvador: Núcleo de Tecnologia de Preservação e de Restauro – UFBA, 2019, p. 813-822.

CIPOLLINI, Pedro. **Dogma da imaculada conceição. Ela apareceu repleta de graça**. Brasília: Edições CNBB, 2017.

COELHO, Milton. **João Duns Escotus**. [S.l]: ARCA, 2012. Disponível em: https://freimilton-ofm.blogspot.com/2012/07/. Acesso em: 20 mar 2022.

COELHO, Sara Almeida. ***Gloria in Excelsis Deo***: os tetos com pinturas de Santos em caixotões do século XVIII, nas igrejas paroquiais da Diocese de Viseu. Porto: Universidade do Porto, 2021, vol. I e II. Relatório de estágio (Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual).

CONCEIÇÃO, Apolinário da. **Primazia seráfica na regiam da América, novo descobrimento de santos, e veneráveis religiosos da ordem Seráfica, que ennobrecem o Novo Mundo com suas virtudes, e acçoens**. Lisboa: Oficina de António de Souza da Silva, 1733.

CONCEIÇÃO, Apolinário da. **Claustro franciscano, erecto no dominio da Coroa Portugueza, e estabelecido sobre dezeseis Venerabilissimas Columnas**. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1740.

CORRÊA, Iran. **Biografia dos Papas (Guardiães Vigilantes dos Textos Sagrados através dos Séculos)**. São Paulo: Editora das Américas, 1952.

COSTA, Francisco Pereira da. **Enciclopédia prática da construção civil**. Lisboa: Portugália Editora, 1955.

COSTA, Valeriano dos Santos. Liturgia das Horas: a memória de Cristo ao longo do dia. **Revista de Cultura Teológica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 14, n. 56, p. 73-86, 2006.

CROCOLI, Aldir. **"Dado e nascido por nós à beira do caminho"**. A solidariedade na visão cristológica de São Francisco de Assis. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Teologia).

CUNHA JÚNIOR, Moaci Vilarino da; CORREIA, Anna Elizabeth Galvão Coutinho. Abrindo e fechando portas: diagnóstico das Bibliotecas Públicas Municipais da Região Metropolitana Norte de Recife – PE. **Biblionline**, João Pessoa, v. 3, n.1, p. 1-20, 2007.

CUNHA, Sintia Cristina da. **A espiritualidade franciscana em quatro imagens de São Francisco de Assis** – a copresençda da apresentação bizantina e da representação na nova arte. Guarulhos: UFSP, 2017Dissertação (Mestrado em História da Arte).

D'AGOSTINI, Silvana *et. al*. Ciclo econômico do pau-brasil – *Caesalpina Echinata* Lam., 1785. **Páginas do Instituto Biológico**, São Paulo, v.9, n.1, p. 15-30, 2013.

DISCINI, Norma. Para o estilo de um gênero. Bakhtiniana. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 7, n. 2, p. 75-94, 2012.

DONATO, Sóstenes Portela Vieira. **Convento de Santo Antônio de Ipojuca em Pernambuco:** reflexões históricas acerca da devoção ao Santo Cristo. Recife: UFPE, 2008. Dissertação (Mestrado em História).

ENGELBRECHT, Martin. **Elogia Mariana**. Augsburg: Engelbrecht, 1732.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de identificação de arte sacra**. Rio de Janeiro: PEP/MP/IPHAN, 2012.

FAILLACE, Vera Lúcia Miranda (Organizadora). **Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil**. Rio de Janeiro: FBN, 2016.

FERNANDES, Fátima Regina. A monarquia portuguesa e o Cisma do Ocidente (1378-85). *In*: GUIMARÃES, Marcella Lopes (coordenação). **Instituições, poderes e jurisdições**. Curitiba: Juruá, p. 137-155, 2007.

FERREIRA, Paula; CASIMIRO, Ana; LUZ, Alvaci. Trabalho manual e formação intelectual: avanços e retrocessos nos conventos franciscanos do Brasil no Período de Restauração. *In:* **Ciência, educação e luta de classes:** desafios e perspectivas de resistência. Campos, 2022. XIV Colóquio Nacional – VII Internacional do Museu Pedagógico da UESB, XII Seminário Nacional – II Internacional do Grupo de Estudos e Pesquisas HISTEDBR/UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2022, v. 1, p. 1-6.

FLACH, Rafael Schneider. **Estruturas para telhados**: análise técnica de soluções. Porto Alegre: UFRS, 2012. Monografia (Graduação em Engenharia Civil).

FLECK, Eliane Cristina Deckmann; DILLMANN, Mauro. "A Vossa graça nos nossos sentimentos": a devoção à Virgem como garantia da salvação das almas em um manual de devoção do século XVIII. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 32, n.63, p. 83-118, 2012.

FLORINHAS de Santo Antônio ou Livro dos Milagres. *In*: **Fontes franciscanas.** Introdução e tradução de Fernando Félix Lopes. Braga: Editora Franciscana, 1996, n. III, v. IV.

FOLQMAN, Carlos. **Diccionario portuguez e latino**. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1755.

FONSECA, Margarida Maria Gomes. **Conservação e restauro da pintura sobre madeira do teto da Igreja da Ulgueira**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea).

FONSECA, Pedro José da. **Lexicon latinum et lusitanum**. Lisboa: Typografia Antonii Josephi a Rocha, 1847.

FRADE, Gabriel dos Santos. **Entre Renascimento e Barroco**: os fundamentos da arquitetura religiosa e a contrarreforma - o *De Fabrica Ecclesiae* de Carlos Borromeu. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo).

FRANCISCANOS. Todos os Santos Franciscanos. Disponível em: https://franciscanos.org.br/carisma/calendario/todos-os-santos-da-ordem-franciscana#gsc.tab=0. Acesso em: 14 out 2023.

FREITAS, Yuri Menezes. **Azulejos portugueses dos séculos XVII e XVIII em Pernambuco:** patologias e caracterização tecnológica. Recife: UFPE, 2015. Dissertação (Mestrado em Arqueologia).

GENESTRETI, Maria Emília Uzêda. **Claustro:** abrigo de tempo e memória. Salvador: UFBA, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais).

GINZBURG, Carlo; PONI, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. *In:* GINZBURG, Carlo (org.). **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 169-178.

GONÇALVES, Ana Rita Duarte Carqueja Rodrigues. **As pinturas de tectos em caixotões no Norte de Portugal dos séculos XVII e XVIII**. Estudo técnico, material e de conservação. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2015. Tese (Doutorado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, especialização – pintura).

GONÇALVES, Flávio. A <<Árvore de Jesisé>> na arte portuguesa. **História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**. Porto, v. 3, p. 213-243, 1986.

GONZAGA, Francesco. **De origine seraphicae religionis fransciscanæ eiusque progressibus; De regularis observantiæ institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione, F. Francisci Gonzaguæ, eiusdem Religionis Ministri Generalis ad S.D.N. Sixtum V, opus in quatuor partes divisum. Earum quid unaquæ que contineat**. Napoles: [s.n.], 1587.

GONZÁLEZ, Patricia Andrés. Emblemática mariana en Juan de Roelas: la Alegoría de la Inmaculada del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. *In:* **Palabras, símbolos, emblemas:** las estructuras gráficas de la representación. Madri: Turpin Editores, p. 139-150, 2013.

GUBERNATIS, Domenico de. **Orbis Seraphicus historia de tribus ordinibus a seraphico patriarcha S. Francisco Institutis, deque eorum Progressibus, & Honoribus per Quatuor Mundi Partes, scilicet Europam, Asiam, Aphricam, & Americam, In obsequium Iesun Christi, & Ecclesiae Romanae, arque in Fidei Catholicae defensionem, & dilatationem reportatis, per Fr. Dominicum de Gubernatis a Sospitello Ordinis Minorum de Strictiori Observantia ex Reformata Provincia Divi Thomae Apostoli totius Ordinis Chornologum descripta**. Roma: Nicolaum Angelum Tinassium Impressorem Cameralem, 1685.

GUZZO, Ana Maria Moraes. A arquitetura franciscana sob o ponto de vista de Germain Bazin. **Arq.urb**. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu, n. 27, p. 7-21, 2020.

GUZZO, Ana Maria Moraes. Germain Bazin e a valorização dos conventos franciscanos do Nordeste brasileiro. **Arquitextos**, ano 22, 2021. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.256/8263. Acesso em: 03 mar 2022.

HACKMANN, Geraldo Luiz Borges. Maria na *Lumen Gentium*: os dogmas marianos. *In:* **Anais do Congresso de Mariologia:** piedade popular, cultura e teologia. Porto Alegre: PUCRS, 2017, p. 71-84.

HONÓRIO III. **Bula *Solet Annuere***. Soriano: EWTN, 1223. Disponível em: https://www.ewtn.com/catholicism/library/solet-annuere-9053. Acesso em 14 dez 2023.

IGLESIA, Nicolás de la. **Flores de Miraflores**: hieroglificos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios Maria, señora nuestra / ofrecelas a la reyna de Miraflores, Fr. Nicolás de la Iglesia, prior y professo indigno desta cartuxa; y convisitador de la provincia de Castilla. Burgos: Por Diego de Nieva y Murillo, 1659.

IGLESIAS, Tania Conceição. **A experiência educativa da Ordem Franciscana**: aplicação na América e sua influência no Brasil Colonial. Campinas: UNICAP, 2010. Tese (Doutorado em Educação).

INCRA. **Relatório Antropológico Quilombo de São Francisco de Paraguaçu**. Salvador: Ministério do Desenvolvimento Agrário-Superintendência Regional da Bahia, 2007.

IPHAN. **Manual de conservação de cantarias**. *In:* BRAGA, Sylvia Maria Nélo (coord.); ALMEIDA, Frederico Faria Neves (coord. e escritor). [S.l.]: [s.n.], 2000.

IPHAN. **Lista de Bens Tombados e Processos de Tombamento (1938-2019).** Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20de%20bens%20tombados%20e%20processos%20de%20tombamento%2025-11-2019.xlsx. Acesso em: 21 mar. 2022a.

IPHAN. **Livros do Tombo**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/608. Acesso em: 21 mar. 2022b.

IPHAN. **Iphan e Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO vão promover reuniões no Brasil**. Disponível em: Notícia: Iphan e Centro do Patrimônio Mundial da UNESCO vão promover reuniões no Brasil - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Acessado em: 21 mar 2022c.

JABOATÃO, Antônio de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasílico ou Chronica dos Frades menores da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: Tipografia Brasiliense, 1858. vol. I-V.

JOÃO XXII. **Bula *Quum Inter Nonnullos***. Avignon: Arquivo Franciscano, 1323. Original: https://www.franciscan-archive.org/bullarium/qinn-l.html. Tradução Marcos Vinicius Mattke. Disponível em: https://www.montfort.org.br/bra/documentos/decretos/quum_inter_nonnulus/. Acesso em: 10 dez 2023.

JOAQUIM, Ana Cláudia dos Santos. Otomanos sob o olhar luso durante o século XVI. *In:* **IV Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna**. Porto: Universidade do Porto, 2015, p. 1-16.

JOCHEM, Toni. Há 120 anos chegavam os frades franciscanos alemães no Brasil. **Boletim Brasil-Alemanha**, p. 1-15, 2011.

KILROY-EWBANK, Lauren. **Alejo Fernández, Virgin of the Navigators**. Google classroom, s.l. s.d. Disponível em: https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/xa6688040:spain-portugal-15th-16th-century/xa6688040:16th-century-spain/a/alejo-fernandez-virgin-of-the-navigators. Acesso em: 21 dez 2023.

LADOUCEUR, Paul. Old Testament Prefigurations of the Mother of God. **St Vladimir's Theological Quarterly**. Yonkers: St Vladimir's Seminary Press, v. 50, n.1-2, p. 5-57, 2006.

LANDGRAF, Robert. **O dogma da Assunção de Maria:** um paradigma para a antropologia e a escatologia cristã. Um estudo histórico-teológico. São Paulo: PUC-SP, 2022. Dissertação (Mestrado em Teologia).

LE GOFF, Jacques. **Em busca do tempo sagrado**: Tiago de Varazze e a Lenda dourada. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LEVILLAINS, Philippe. **Dictionnaire historique de la papauté**. Paris: Fayard, 1994.

LINS, Eugénio de Ávila. "Novo Orbe Serafico Basilico": o legado de Frei Jaboatão para a História da Arte Luso-Brasileira dos séculos XVI e XVII. *In:* FERREIRA-ALVES, N. M. **Os franciscanos no mundo português III**: o legado franciscano. Porto: CEPESE, 2013, p. 355- 373.

LISBOA, Marcos de. **Primeira parte das Chronicas da ordem dos frades Menores do seraphico padre sam Francisco, seu instituidor & primeiro ministro geral. Que se pode chamar, Vitas patrum dos Menores. Contada dos princípios & primeiros sanctos padres desta sagrada religião. Novamente copilada & ordenada dos antigos livros & memoriaes da ordem, per frei Marcos de Lisboa frade menor da província de Portugal**. Lisboa: Ioannes Blauio, 1557.

LOBO, João de Deus Castro. **Tota Pulchra. Para coro, cordas e flautas**. *In:* PONTES, Márcio Miranda (org.) Belo Horizonte: Editora Pontes, 2006.

LOEWEN, Andrea Buchidid. Palladio e seus *Quattro libri dell'architettura*. **Pós**, São Paulo, v. 17, n. 28, p. 264-268, 2010.

MACHADO, Ana Raquel dos Santos. **A arte da moldura em Portugal durante a Idade Moderna (Séculos XVI-XVIII)**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro).

MANGUCCI, António Celso Hunyady. A Escritura das Imagens. A narrativa didática das Obras de Misericórdia. *In:* **Um Compromisso para o futuro:** 500 anos da 1ª edição impressa do Compromisso da Confraria da Misericórdia, editado por LEITÃO, Henrique José Sampaio Soares de Sousa. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Évora, 2017. p. 189-244.

MARQUES, Cátia Teles e. **Nos bastidores da liturgia tridentina:** o mobiliário monumental e as sacristias em Portugal do século XVI ao XVIII. Lisboa: Universidade Nova, 2007. vol. 1. Dissertação (Mestrado em História da Arte).

MARQUES, Eduarda. A Capela Dourada da Ordem Terceira do Recife, símbolo do poder dos "homens de negócio". *In:* FERREIRA-ALVES, Natália. **Os franciscanos no mundo português:** artistas e obras I. Porto: CEPESE, 2008, p. 81-92.

MARTINS, André. **Capela da Ordem Terceira de São Francisco**. Recife: Acesse Igrejas. Disponível em: https://acesseigrejas.com/capela-ordem-terceira-de-sao-francisco/. Acesso em: 14 jan 2024.

MARTINS, Andrei Venturini. Comentário do tradutor. *In*: JANSENIUS, Cornelius. **Discurso da reforma do homem interior**. Tradução e comentário de Andrei Venturini Martins. Prefácio de Ricardo Reali Taurisano. São Paulo: Filocalia, p. 17-43, 2016.

MARTINS, João Carlos Sarrazola. **Tectos portugueses do sec. XV ao sec. XIX**. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2008. Dissertação (Mestrado em Recuperação e Conservação do Património Construído).

MARTINS, Mário. Do "Estímulo de Amor" e do "Ofício da Paixão", de S. Boaventura, na Idade Média portuguesa. **Didaskalia**. Lisboa, n. IV, p. 249-263, 1974.

MEDELLA, G. **A viagem dos frades alemães para restaurar a Província**. Franciscanos, Rio de Janeiro, 06 nov. 2011. Online. Disponível em: https://franciscanos.org.br/vidacrista/a-viagem-dos-frades-alemaes-para-restaurar-a-provincia/#gsc.tab=0. Acesso em: 22 set 2023.

MEIRINHOS, José Francisco. **João Duns Escoto (c.1265-1308):** subsídios bibliográficos. Porto: Gabinete de Filosofia Medieval da Universidade do Porto, 2008.

MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MELO, Bruno Kawai Souto Maior de. Reforma e Reformadores na Província de Santo Antônio do Brasil em meados dos setecentos: o caso dos transitados. *In:* **ANPUH**, XXVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento histórico e diálogo social, Natal, 2013, p. 1-11.

MELO, Tiago Vieira de. Intencionalidade e significado: a *Plenitudo Potestatis Papalis* segundo Pedro de João Olivi (1279-1281). *In:* **XXVIII Simpósio Nacional de História** – Lugares dos Historiadores Velhos e novos desafios. Florianópolis: ANPUH, 2015, p. 1-13. Disponível em: https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/39/1434090601_ARQUIVO_ARTIGO.pdf. Acesso em: 04 jul 2023.

MENDES, João Diogo Martins. **Imaculada Conceição. dogma e crença portuguesa**. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2021. Dissertação (Mestrado em Teologia).

MENDES, Paula Almeida. Do Portugal medieval à Primeira Idade Global: rumos da devoção a Santo António de Lisboa. **eHumanista**. Califórnia: UC Santa Bárbara, n. 48, p. 247-264, 2021.

MENDES, Wellington; BLANCO, Pablo Sotuyo. Iconografia musical na sala do Capítulo do Convento de São Francisco em Salvador – Bahia. In: **Anais** - 13th International RIdIM Conference & 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical "Enchancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends". Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

MONTUCLA, Jean-Étienne. ***Histoire des récherches sur la quadrature du cercle***. Edição de Sylvestre François Lacroix. Paris: Libraires Bachelier Père et Fils, 1831.

MOREIRA, Maria Irene Nunes. **Tectos decorativos em madeira em edifícios patrimoniais portugueses**. Porto: Universidade do Porto, 2010. Dissertação (Mestrado Integrado em Engenharia Civil).

MOURA FILHA, Maria Berthilde. Registros dos franciscanos em Pernambuco e Paraíba: arquitetura e identidade. *In:* FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). **Os franciscanos no mundo português I:** artistas e obras**.** Porto: CEPESE, 2008, vol. I, p. 177-194.

MOURA FILHA, Maria Berthilde; CAVALCANTI FILHO, Ivan. Uma "Capela Dourada" e outra por dourar": o caso das Ordens Terceiras do Recife e da Paraíba. *In:* FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). **Os franciscanos no mundo português II:** as veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco. Porto: CEPESE, 2011, vol, II, p. 307-332.

MOURA FILHA, Maria Berthilde; CAVALCANTI FILHO, Ivan. Ordens Terceiras Franciscanas Setecentistas: três casos de emancipação espacial na arquitetura brasileira. *In:* FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). **Os franciscanos no mundo português III**: o legado franciscano. Porto: CEPESE, 2012, vol. III, p. 649-672.

MUNIZ, Jossana Milena David. **As controvérsias do rigoroso Bispo e Olinda:** o jacobeu Frei Luís de Santa Teresa, O.C.D. e seus conflitos políticos no Pernambuco setecentista, 1738-1757. Recife: UFRPE, 2019. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional).

NASCIMENTO, Luiz Augusto Viva do. **A primeira igreja do Brasil**: arqueologia e estratégia de preservação. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais).

NICOLAU III. **Bula *Exiit Qui Seminat***. Soriano: EWTN, 1279. Disponível em: https://www.ewtn.com/catholicism/library/exiit-qui-seminat-8930. Acesso em 14 dez 2023.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. Virtude e martírio por meio da alegoria barroca: iconografia franciscana e modelos tridentinos nas Capitanias de Pernambuco e Paraíba (América Portuguesa, século XVIII). *In:* MELLO, Magno Moraes (org.). **A arquitetura do engano: perspectiva e percepção visual no tempo do barroco entre a Europa e o Brasil**. Belo Horizonte: Fino Traço, p. 35-48, 2014.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. A pedagogia seráfica e a iconografia franciscana da instrução: estrutura da formação dos noviços e representações dos doutores medievais da Ordem nos conventos da Província de Santo Antônio do Brasil (Bahia e Pernambuco - séculos XVII e XVIII). **Cadernos de História da Educação**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 23, p. 1-29, 2024.

OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro. **O vocabulário ornamental de Antônio José Landi:** um álbum de desenhos para o Grão Pará. Belém: Universidade Federal do Pará, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes).

OLIVEIRA, Marcelo Almeida. Os contratos de São Francisco de Assis de Ouro Preto: considerações sobre a qualidade construtiva de seu edifício. *In:* FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **Os Franciscanos no Mundo Português:** as Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco. Porto: CEPESE, 2011, p. 277-306.

OSSWALD, Cristina. A Imaculada Conceição na pintura e na escultura – contextualização histórico-hagiográfica: a formação de um dogma. Santa Beatriz da Silva. *In:* **Congresso Internacional da Ordem da Imaculada Conceição**, 2013, p. 397-414.

PALLADIO, Andrea. ***I quattro libri dell'architettura***. Veneza: Dominico de'Franceschi, 1570.

PANOFSKY, Edwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara Forbes-Kneese e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASQUINI, Adriana Salvaterra. **Os Frades Menores Capuchinhos e a educação no Paraná no século XX (1920-1976)**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2017. Tese (Doutorado em Educação).

PAULO III. **Bula *Sublimis Deus***. Roma: Papal Encyclicals, 1537. Disponível em: https://www.papalencyclicals.net/paul03/p3subli.htm. Acesso em: 10 dez 2023.

PECLY, Mateus Henrique da Silva; ARAÚJO, Ronaldo de Sousa. A casa brasileira do Período Colonial à arquitetura moderna. **Perspectivas Online**: ciências humanas e sociais aplicadas, Campo dos Goytacazes, n.11, v. 4, p. 1-14, 2014.

PEREIRA, Thiago Azevedo. **Maria, Mãe da Igreja em saída:** uma reflexão sobre a maternidade de Maria, do Concílio Vaticano II ao Decreto Ecclesia Mater no magistério do Papa Francisco. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2019. Dissertação (Mestrado em Teologia).

PÉREZ, Reyes Escalera. La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica. *In*: TORRES, José Luis Romero; CASTELLANOS, Jesús (coordenadores). **Tota Pulchra**. El arte de la Iglesia de Málaga. Málaga: Universidade de Málaga, p. 43-56, 2004.

PEREYRA, Benedicto. **Prosodia in vocabularium bilingue, latinum, et lusitanum, digesta, in qua dictionum significatio, et syllabarum quantitas expenditur**. Évora: Cumfacultate Superiorum, ex Typographia Academiae, 1708.

PINTO, Luís Maria da Silva. **Diccionario da língua brasileira**. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1832.

POMEY, Francisco. **Indiculo universal**. Évora: Officina da Universidade, 1754.

PRESTES, Kamila Fernandes. **Materiais e técnicas construtivas em edifícios históricos:** um estudo de caso. Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2017. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Engenharia Civil).

PSEUDO-MATEUS. **Evangelho Pseudo-Mateus da infância**. Disponível em: https://doceru.com/doc/s0e08cn. Acesso 28 abr 2024.

PSEUDO-TOMÉ. **Evangelho Pseudo-Tomé.** Disponível em: https://doceru.com/doc/ecnvvx8. Acesso 28 abr 2024.

RAGGI, Giuseppina. A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada. **Caiana** - Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, n. 8, p. 121-145, 2016.

RAMOS, Ana Sofia Oliveira da Silva. **Da Anunciação à Virgem da Expectação:** imaginária e iconografia entre o Românico e o Barroco em Portugal. Porto: Universidade do Porto, 2015. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa).

RIGAULD, João. Legenda Rigaldina. *In*: **Fontes franciscanas.** Tradução de MOUTINHO, Fernando César Moutinho. Introdução de Henrique Pinto Rema. Braga: Editora Franciscana, 1996, n. III, v. III.

RÉAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano**. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento. Barcelona: Editora del Serbal, 1996.

RÉAU, Louis. **Iconografia del Arte Cristiano**. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento. Barcelona: Editora del Serbal, 1996.

RENDERS, Helmut. Razão e afeto nos *Pia Desideria*: inspiração para uma linguagem interconfessional contemporânea. **Revista Pistis & Praxis**. Curitiba, v.12, n.3, p. 754-773, 2020.

ROCHA, Nisa Pereira Félix da. **Reflexo(s) do Porto**: processo para a produção de um Guia do Azulejo na Cidade. Porto: Universidade do Porto, 2015. Relatório de Estágio (Mestrado em História da Arte Portuguesa).

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario technico e historico de pintura, escultura, architetura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

ROEST, Bert. “Early modern Franciscan intellectual cultures: challenges and opportunities”. *In:* **Annual Mícheál Ó Cléirigh Institute Lecture**. Dublin: University College Dublin, 2015. Trabalho não publicado. Disponível em: https://radboud.academia.edu/BertRoest. Acesso em: 03 ago 2023.

RONCHETTE, Constanza. Do jardim místico ao jardim profano. Para uma leitura dos jardins medievais portugueses. **Revista de História da Arte**. Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, n. 7, p. 264-281, 2009.

SÁ, Antonio de. **Sermão da Conceição da Virgem Maria Nossa Senhora, que pregou o R. Padre Antônio de Sá da Companhia de Iesu(s) na Igreja Matriz do Recife de**

Pernambuco. Ano de 1658. *In:* HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello (Coordenação, Transcrição, Edição e Notas). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2016.

SANTOS, Ana Maria Pessoa dos; SANTOS, Ana Lucia Vieira. Estucadores portugueses no Rio de Janeiro. **Repositório Rui Barbosa de Informações Culturais**, Rio de Janeiro, p. 1-13. 2014. Disponível em: https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/1596. Acesso em: 06 out 2023.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia e Iconologia: diferentes usos e significados dos termos na História da Arte. *In:* **XVIII Seminário de História da Arte** – Viagens da Arte: corpo, territórios, desterritórios e outras histórias, n.4. Pelotas: UFPel, p. 1-38, 2014. Disponível em: https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/issue/view/330. Acesso em: 14 out 2022.

SANTOS, Rafael Brondani dos. **Martelo dos Hereges**. Militarização e Politização de Santo Antônio no Brasil Colonial. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006. Dissertação (Mestrado em História).

SANTOS, Zulmira Cunha dos. In Search of "Franciscan" Brazil: memory and territorialization in Friar António Maria Jaboatão's *Orbe Seraphico Brasilico* (1761). **Culture & History Digital Journal**. Madri, n. 5, p. 1-14, 2016.

SATLER, F.A. **Lista de referências bibliográficas**. [S.l.]: Rede Internacional de Franciscanos no Brasil, 2023. Disponível em: https://www.riefbr.net.br/pt-br/lista-refbibliografica#collapse-835. Acesso em: 22 set 2023.

REDEL, August Casimir. ***Elogia Mariana***. Augsburgo: Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano, 1732.

SEBASTIÁN, Santiago. **Mensage Simbólico del Arte Medieval**. Madri: Ediciones Encuentro, 1994.

SERLIO, Sebastiano. **Tutte l'opere d'architettura et prospectiva**. Veneza: Giacomo de'Franceschi, 1619.

SERRÃO, Vitor. Iconografia da Mater Omnium na arte portuguesa: do culto do Espírito Santo ao de "Nossa Senhora da Misericórdia" (séculos XVI-XVIII). In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (Organizadora). **A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa**. Porto: CEPESE, p. 635-652, 2011.

SILVA, Antônio Victor Ferreira. **O pensamento medieval:** a Patrística e a Escolástica. [S.l.]: [s.n.], 2013, p. 1-14.

SILVA, Heitor. **O fenómeno mudéjar no tardo-gótico alentejano**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2014. Dissertação (Mestrado em História da Arte Medieval).

SILVA, Virgínia de Cerqueira. O Convento de Santo Antônio do Paraguaçu. Proposta de valorização e revitalização do espaço. *In*: **IV Encontro Estadual de Ensino de História**. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2017, p. 1-22.

SOUSA, Alberto. **A invenção do barroco brasileiro**: a igreja franciscana de Cairu. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2005.

SOUSA, Ana Cristina. **Metamorfoses do ouro e da prata:** a ourivesaria tradicional no Noroeste de Portugal. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais, 2000.

SOUZA, Maria Izabel Escano Duarte de. **Orações pintadas:** iconografia mariana, práticas devocionais e funções das iluminuras dos Livros de Horas da Real Biblioteca Portuguesa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em História Social).

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. Iluminuras de *horae*: uma introdução à iconografia dos livros de horas da Biblioteca Nacional. *In*: FAILLACE, Vera Lúcia Miranda (Organizadora). **Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil**. Rio de Janeiro: FBN, 2016, p. 21-58.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil**. [S.l.]: Monumenta – IPHAN, 2008.

TEIXEIRA, Vitor Rui Gomes. **O movimento da observância franciscana em Portugal (1392-1517)**. História, Cultura e Património de uma Experiência de Reforma Religiosa. Porto: Universidade do Porto, 2004. Tese (Doutorado em História).

TERENO, Maria do Céu; TOMÉ, Manuela Maria; MONTEIRO, Maria Filomena. Arquitetura Conventual Franciscana. Três continentes, três casos de estudo: Évora (Portugal), Goa (Índia) e Salvador (Brasil). *In*: ROSAL, Manuel Peláez del. **El Franciscanismo hacia América y Oriente**. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, p. 1-30, 2018.

TOMMASO, Wilma Steagall de. *Majestas Domini*, a imagem do Cristo na Idade Média. **Lumen et Virtus**, Revista Interdisciplinas de Cultura e Imagem. Embu-Guaçu, vol. 13, n.34, p. 97-116, 2022.

TOLEDO, Cézar de Alencar Arnaut de ; BARBOZA, Marcos Ayres. A atuação educativa, missionária e pastoral dos franciscanos no Brasil Colonial nas páginas da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). **Revista Brasileira de História da Educação**, Maringá, v. 20, e. 111, p. 1-23, 2020.

TORRES, Milton Luiz. Cristo e Adão. *In:* PAROSCHI, Wilson (org.). **Romanos**: estudos introdutórios à justiça pela fé. Engenheiro Coelho: UNASPRESS, p. 125-138, 2018.

TRINDADE, Amanda Pricilla Pascoal da Silva. **Os frades de Santo Antônio do Brasil**: ação missionária e crise da Ordem Franciscana na Capitania de Pernambuco e suas anexas – século XVIII. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em História).

UNESCO. **Historic centre of the town of Olinda**. Disponível em: http://whc.unesco.org/en/list/189/. Acesso em: 22 mar. 2022a.

UNESCO. **Historic centre of Salvador de Bahia**. Disponível em: http://whc.unesco.org/en/list/309. Acesso em: 22 mar. 2022b.

UNESCO. **São Francisco Square in the town of São Cristóvão**. Disponível em: http://whc.unesco.org/en/list/1272. Acesso em: 22 mar. 2022c.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: vidas dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnio. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIDE, Sebastião Monteiro de. **Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Tipografia de Antônio Louzada Antunes, 1707.

VIEIRA, Antônio. **Sermoens do P. Antonio Vieyra da Companhia de Jesu, Visitador da Provincia do Brasil, Prégador de Sua Magestade, Segunda Parte**. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1632.

VIEIRA, Antônio. **Sermoens do P. Antonio Vieyra da Companhia de Jesu, Visitador da Provincia do Brasil, Prégador de Sua Magestade, Sexta Parte**. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1680.

VIEIRA, Antônio. **Sermoens do P. Antonio Vieyra da Companhia de Jesu, Prègador da sua Magestade. Parte Duodecima dedicada Á Purissima Conceiçaõ da Virgem Maria Senhora Nossa**. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1699.

VIEIRA, Domingos. **Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza**. Porto: Editores E. Charron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874.

VIGNOLA, Jacopo Barozzi da**.** ***Le* d*ue regole della prospettiva pratica****.* Roma: Tipografia de Francesco Zannetti, 1583.

VITRÚVIO, Marco. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas de Manuel Justino Maciel São Paulo: Martins, 2007.

WILLEKE, Venâncio. Os livros dos guardiães. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, v. 306, p. 5-18, 1975.

WILLEKE, Venâncio. **Franciscanos na história do Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

WILLEKE, Venâncio. **Missões Franciscanas no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

ZANCHETTA, Ricardo. ***Da Pintura*** **de Leon Battista Alberti**: comentário e tradução do primeiro livro. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Curso de Doutorado em História

Tese de Conclusão de Curso

Memória e devoção franciscana: a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste

Rafael Ferreira Costa

Volume II

Pelotas, 2024

Rafael Ferreira Costa

Memória e devoção franciscana:
a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de pesquisa: Imagens: entre iconografia, cultura visual e intermidialidade

Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira
Coorientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Sousa

Volume II

Pelotas, 2024

Rafael Ferreira Costa

Memória e devoção franciscana:

a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 11/09/2024.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (Orientador)

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Larissa Patron Chaves Spieker

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Profa. Dra. Carme López Calderón

Doutora em História da Arte pela Universidade de Santiago de Compostela

Profa. Dra. Paula Cristina Almeida Mendes

Doutora em Literatura e Cultura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)

Profa. Dra. Maria de Deus Beites Manso

Doutora em História pela Universidade de Évora

Apêndices

SUMÁRIO

Volume I

1 Introdução.....11
2 Os Franciscanos no Brasil Colonial.....35
2.1 Os Franciscanos nas colônias portuguesas da América.....41
2.1.1 Período pré-custodial.....46
2.1.2 Período custodial.....50
2.1.3 Período provincial.....62
2.1.4 Período de restauração no século XX.....75
3 O patrimônio edificado franciscano do Brasil.....79
3.1 A "Escola Arquitetônica Franciscana do Nordeste".....87
3.2 O aparato artístico.....103
4 O teto.....108
4.1 O *tectum*.....109
4.2 O tecto.....116
4.3 O *lacunário*.....119
4.4 O *cielo*.....123
4.5 O teto tridentino.....132
4.6 Os tetos em quadratura.....137
4.7 As coberturas no Brasil Colonial.....147
5 Tipologias de teto.....150
5.1 Sobre as estruturas de sustentação.....151
5.2 Sobre os forros.....161
5.3 Sobre os tetos em caixotões ou artesoados.....169
5.4 Sobre as representações.....172
5.4.1 Aspectos técnicos.....172
5.4.2 Aspectos temáticos.....175
6 O conjunto dos tetos franciscanos no Nordeste.....181
6.1 O levantamento.....182
6.2 O conjunto.....185
6.2.1 Os espaços da Ordem Primeira.....200
6.2.2 Os espaços do conjunto conventual.....206
6.2.3 Os espaços da Ordem Terceira.....212
6.3 A materialidade dos tetos.....218
6.3.1 Morfologias das estruturas.....218
6.3.2 Morfologia dos forros.....221
6.3.3 Matérias-primas.....230
6.4 As temáticas.....259
7 As linguagens plásticas dos tetos.....276

7.1 Tetos com singularidades....277
7.2 Tetos com elementos isolados....281
7.3 Tetos em quadratura....285
7.4 Tetos em medalhão iconográfico....297
7.5 Tetos em caixotões....313
8 Temáticas: seráfica memória....354
8.1 A árvore seráfica....369
8.1.1 O Santo Patriarca e o Santo Português....378
8.1.2 Hagiografias: a santidade narrada....384
8.1.3 Hagiografias franciscanas e antonianas....397
8.1.4 O fervor pela glória do martírio e o "Martelo dos Hereges"....411
8.1.5 Hagiografia: uma questão de memória....419
9 Temáticas: filosofia, teologia e o universo eclesiástico franciscano....424
9.1 As figuras eclesiásticas franciscanas....427
9.1.1 Os pontífices franciscanos....427
9.1.2 Os Ministros Gerais da Ordem....446
9.1.3 Os filósofos e teólogos franciscanos....450
9.2 Devoção franciscana à mãe de deus....473
9.3 A defesa teológica de Maria Imaculada....482
9.3.1 Os dogmas marianos....485
9.3.1 O dogma da Imaculada Conceição....487
9.3.2 A defesa escolástica da Senhora da Imaculada Conceição....488
9.3.3 O embate franciscano....497
10 Temáticas: a Imaculada Conceição....506
10.1 A Imaculada proteção dos filhos seráficos em seu manto azul....508
10.2 A Imaculada (pre)figuração....531
10.2.1 As fontes....532
10.2.2 Maria, Mãe do Filho de Deus....549
10.2.3 Maria antes de Maria: prefigurações no Antigo Testamento....595
11 Considerações finais....624
Referências....641

Volume II

Apêndices....657
Apêndice A – Lista de conventos franciscanos fundados no território ultramarino português até 1740, distribuído por Províncias, Custódias e Escolas.....661
Apêndice B – Lista de tetos por convento franciscano nordestino.....680
Apêndice C - Distribuição dos materiais pelos treze conventos franciscanos do Nordeste....697

Apêndice D - Distribuição das morfologias pelos Conventos Franciscanos do Nordeste......701
Apêndice E – Distribuição das linguagens plásticas dos tetos dos Conventos franciscanos do Nordeste. 706
Apêndice F – Figuras identificáveis nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste......711
Apêndice G – Catálogo Analítico 721
Apêndice G.a. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em caixotões.....723
Apêndice G.b. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em quadratura.....786
Apêndice G.c. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em medalhão iconográfico 860
Apêndice G.d. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em elementos isolados 904
Apêndice G.e. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em singularidades 910

Apêndice A – Lista de conventos franciscanos fundados no território ultramarino português até 1740, distribuído por Províncias, Custódias e Escolas.

Data de fundação			Conventos
Províncias			
1º	1417		**Província de Portugal** Portugal – Regiões Norte, Centro e Estremadura (Douro, Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura)
	Conventos da Província de Portugal		
	01	1214[151]	Convento de São Francisco (Cidade de Bragança) Masculino
	02	1216[152]	Convento de São Francisco (Vila de Alenquer) Masculino
	03	1216[153]	Convento de São Francisco (Cidade de Guimarães) Masculino
	04	1217[154]	Convento de São Francisco (Cidade de Lisboa Ocidental) Masculino
	05	1217[155]	Convento de São Francisco da Ponte (Cidade de Coimbra) Masculino
	06	1233[156]	Convento de São Francisco (Cidade do Porto) Masculino
	07	1234[157]	Convento de São Francisco (Cidade de Leiria) Masculino
	08	1235[158]	Convento de São Francisco (Cidade de Covilhã) Masculino
	09	1236[159]	Convento de São Francisco (Cidade de Guarda) Masculino
	10	1242[160]	Convento de São Francisco (Cidade de Santarém) Masculino

[151] Passou a Observância em 1568.
[152] Teve sua segunda fundação, em 1222, e passou a Observância em 1399.
[153] Teve sua segunda fundação, em 1274, teve sua terceira fundação em 1322, e passou a Observância em 1568.
[154] Passou a Observância em 1517.
[155] Teve sua segunda fundação, em 1247, passou a Observância em 1568, e teve sua terceira fundação em 1602.
[156] Teve sua segunda fundação, em 1344, e passou a Observância em 1568.
[157] Passou a Observância em 1400.
[158] Teve uma segunda fundação sem data documentada e passou a Observância em 1568.
[159] Passou a Observância em 1568.
[160] Passou a Observância em 1517.

	11	1392[161]	Convento de São Payo do Monte (Vila de Vila Nova de Cerveira) Masculino
	12	1419	Convento de Nossa Senhora das Virtudes (Entre a Vila de Azambuja e a Vila de Aveiras de Cima) Masculino
	13	1433[162]	Convento do Espírito Santo (Cidade de Gouveia) Masculino
	14	1437	Convento de Santa Cristina (Entre a Vila de Tentúgal e a Póvoa de SantaCristina) Masculino
	15	1520[163]	Convento de Santo Onofre (Vila de Golegã) Masculino
	16	1522	Convento de Nossa Senhora da Encarnação (Cidade de Vila do Conde) Masculino
	17	1525	Convento do Espírito Santo (Cidade de Cartaxo) Masculino
	18	1525	Convento de Santo Antônio de Ferreirim (Cidade de Tarouca) Masculino
	19	1527	Convento e Recoleição de Santo Antônio (Cidade de Figueira da Foz) Masculino
	20	1548	Convento do Bom Jesus de Valhelhas (Valhelhas) Masculino
	21	1570	Convento de Santo Antônio (Trancoso) Masculino
	22	1423[164]	Convento e Recoleição de Santa Cita (Aceiceira) Masculino
	23	1478[165]	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Leça de Matozinhos) Masculino
	24	1623[166]	Convento de Santa Catarina (Alenquer) Masculino
	25	1625	Convento de São Francisco (Tomar)

[161] Originalmente fundado por Frades Observantes, posteriormente ocupado por Frades Claustrais, em 1460, e novamente dos Observantes, em 1568. Foi demolido, em 1570, e reconstruído pelos Claustrais em 1573.
[162] Passou a Observância em 1568.
[163] Data de fundação estimada pela primeira notícia de ocupação do local.
[164] Originalmente uma ermida dos Seculares Terceiros, construída em 1380, foi ocupada pelos Frades Claustrais em 1423. Foi transferido à administração da Província da Piedade, entre 1505 e 1528, quando retornou aos Claustrais da Província de Portugal. Em 1568, passou a Observância.
[165] O convento foi fundado sobre a Recoleição de São Clemente da Penha, construído em 1392.
[166] Foi construído num oratório datado de 1222.

			Masculino
	26	1633[167]	Convento de Nossa Senhora da Porta do Céu (Telheiras) Masculino
	27	1645	Convento de São Luiz (Montemor, o Velho) Masculino
	28	1665	Colégio de São Boaventura, o novo, de Coimbra Masculino
	29	1734	Convento de São Francisco (Meijam Frio) Masculino
2º	1518		**Província de Santa Maria da Piedade** Portugal e Espanha -
	Conventos		
	01	1500[168]	Convento de Nossa Senhora da Piedade (Vila Viçosa) Masculino
	02	1505[169]	Convento de Nossa Senhora da Conceição do Bosque (Borba) Masculino
	03	1516[170]	Convento de São Vicente (Cabo de São Vicente) Masculino
	04	1518[171]	Convento de São Francisco (Elvas) Masculino
	05	1518[172]	Convento de São Francisco, ou Nossa Senhora do Loreto (Lagos) Masculino
	06	1522[173]	Convento de Santo Antônio (Portalegre) Masculino
	07	1524[174]	Convento de Santo Antônio (Faro) Masculino
	08	1530[175]	Convento de Nossa Senhora da Esperança, ou de Nossa Senhora da Expectação (Vila Nova de Portimão)

[167] Data das primeiras notícias da presença do seu fundados no local.
[168] Teve uma segunda fundação em 1547, e outra em 1606.
[169] Teve uma segunda fundação em 1548, e outra sem data determinada.
[170] Originalmente pertencia aos Padres de São Jerônimo, sem data determinada, sendo ocupado pelos franciscanos após o abandono do edifício.
[171] Teve uma segunda fundação em 1591.
[172] Originalmente possuía o Arauto de Nossa Senhora do Loreto, mas, na segunda fundação de 1560, passou a ser São Francisco.
[173] Teve uma segunda fundação em 1570.
[174] Tal datação corresponde a sua fundação, enquanto parte da Província dos Algarves, mas em 1620, passou a Província de Santa Maria da Piedade.
[175] Foi incorporado à Província do Algarve, em 1533, e, posteriormente, a Província de Nossa Senhora da Piedade, em 1541.

			Masculino
	09	1544	Convento de Bom Jesus de Valverde (Évora) Masculino
	10	1545	Convento de Nossa Senhora da Assunção (Entre Vidigueira e Vila dos Frades) Masculino
	11	1546[176]	Convento de Santo Antônio (Loulé) Masculino
	12	1547	Convento de São Francisco (Portel) Masculino
	13	1576	Convento de Santo Antônio (Évora) Masculino
	14	1605[177]	Convento de Santo Antônio (Redondo) Masculino
	15	1609	Convento de Santo Antônio (Beja) Masculino
	16	1612[178]	Convento de Santo Antônio da Esperança[179] (Tavira) Masculino
	17	1613	Convento de Santo Antônio (Fronteira) Masculino
	18	1617[180]	Convento de Santo Antônio (Alter do Chão) Masculino
	19	1637[181]	Convento de Santo Antônio (Extremoz) Masculino
	20	1682[182]	Convento de Santo Antônio (Moura) Masculino
	21	1693[183]	Convento de Nossa Senhora da Piedade (Cidade de Gurupá[184], Estado do Pará, Brasil) Masculino

[176] Teve uma segunda fundação, em 1675, e passou a Observância em 1691.
[177] Teve um presidente desde 1601, mas sua construção ocorreu apenas em 1605.
[178] Já ocupavam a região desde 1607, quando ali fundaram um Hospício.
[179] O nome origina de uma Hermida dedicada a Nossa Senhora da Esperança.
[180] Originalmente pertencia aos Padres Carmelitas Descalços, fundado em 1595 e desocupado em 1613.
[181] Teve segunda fundação em 1662.
[182] Saíram do Hospício onde iniciaram e fundaram outro Convento em 1684.
[183] O edifício sofreu constantes reconstruções, por serem feitas em materiais pouco resistentes, como madeira, pau-a-pique ou barro.
[184] Frei Apolinário da Conceição chama a cidade de Vila do Crupá.

3º	?[185]		**Província da Terceira Ordem da Penitência** Portugal – Região central (Santarém)
	Conventos		
	01	1443[186]	Convento de São Francisco (Lamego[187]) Masculino
	02	1447	Convento de São Francisco dos Vilares (Marialva) Masculino
	03	1447	Convento de Santa Catarina (Santarém[188]) Masculino
	04	1518[189]	Convento de São Francisco (Silves) Masculino
	05	1554	Convento de São Francisco (Vimieiro) Masculino
	06	1564	Convento de Nossa Senhora da Esperança (Belmonte) Masculino
	07	1580[190]	Convento de São Francisco, ou de Nossa Senhora da Piedade (Viana do Alentejo, Évora) Masculino
	08	1581	Convento de São Francisco (São João da Pesqueira) Masculino
	09	1582[191]	Convento de São Francisco (Erra) Masculino
	10	1584	Convento e Colégio de São Pedro (Coimbra) Masculino
	11	1595[192]	Convento de Nossa Senhora de Jesus (Lisboa Ocidental) Masculino
	12	1603	Convento de São José (Cidade Luanda, ou São Paulo da Assunção, Angola)

[185] Frei Apolinário da Conceição é impreciso na datação da fundação da Província da Terceira Ordem da Penitência. O religioso informa que o convento primitivo de onde originou o ramo teria sido fundado entre 1443 e 1444, por religiosos de Castela, na cidade portuguesa de Lamego. No entanto, o cronista reafirma que suas fontes constatam a Província como sendo a terceira a ser fundada, o que colocaria entre 1519 e 1531 (cf. CONCEIÇÃO, 1740, p. 8-11).

[186] Frei Apolinário da Conceição afirma que algumas fontes indicam, também, a possível data de 1444.

[187] Situado num local chamado Caria.

[188] Situado nuns Olivais.

[189] Em 1621, o Convento passou a fazer parte da administração da Província da Terceira Ordem da Penitência.

[190] Frei Apolinário da Conceição indica que o local já foi ocupado por Religiosas Terceiras em 1544, mas abandonaram o edifício, sendo reocupado pelos Religiosos Masculinos.

[191] Os religiosos habitavam um outro edifício no Val de Mosteiro, meia légua do local atual, em 1470. O Rei D. Afonso V, ao visitar o lugar, determinou que fossem transladados para próximo da vila.

[192] Originalmente foi uma Hermida construída em 1582, sendo elevado a categoria de Convento em 1595.

			Masculino
	13	1617	Convento de Nossa Senhora de Jesus (Santarém) Masculino
	14	1617	Convento de São Francisco (Mogadouro) Masculino
	15	1631	Convento de Nossa Senhora do Desterro (Silves[193]) Masculino
	16	1633	Convento de São Francisco (Arraiolos) Masculino
	17	1680	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Almadovar) Masculino
4º	1532		**Província dos Algarves** Portugal – Região sul (Algarve, entre os rios Tejo e Guadiana)
	Conventos da Província dos Algarves		
	01	1224[194]	Convento de São Francisco (Évora) Masculino
	02	1228[195]	Convento de São Francisco (Beja) Masculino
	03	1228[196]	Convento de São Francisco (Potalegre) Masculino
	04	1239[197]	Convento de São Francisco (Extremoz) Masculino
	05	1258[198]	Convento de Nossa Senhora da Estrela (Marvão) Masculino
	06	1272[199]	Convento de São Francisco (Tavira) Masculino
	07	1410	Convento de São Francisco[200] (Setuval) Masculino

[193] Situado na planície de uma serra, chamada Monchique.
[194] Passou a Observância em 1513.
[195] Frei Apolinário da Conceição ressalta que a data de fundação poderia ser, na realidade, em 1266 ou 1271. Passou a Observância em 1542.
[196] Frei Apolinário da Conceição sugere o ano de 1266, ou 1271, como outras possíveis datas de fundação. Passou a Observância em 1542.
[197] Frei Apolinário da Conceição sugere o ano de 1244 como outra possível data de fundação. Passou a Observância em 1542.
[198] Frei Apolinário da Conceição sugere o ano de 1457 como outra possível data de fundação. Passou a Observância em 1568. O Convento somente foi incorporado a Província em 1584.
[199] Frei Apolinário da Conceição sugere o ano de 1330 como outra possível data de fundação. Passou a Observância em 1517.
[200] Primeiro Convento da Observância no Alentejo.

	08	1451	Convento e Recoleição de São Bernardino (Atouguia da Baleia) Masculino
	09	1454[201]	Convento de Nossa Senhora do Loreto (Santiago de Cassem) Masculino
	10	1460[202]	Convento de Santa Maria de Jesus de Xabregas (Lisboa) Masculino
	11	1494[203]	Convento de Santo Antônio (Campo Maior) Masculino
	12	1500[204]	Convento de São Francisco (Olivença) Masculino
	13	1502	Convento de Santo Antônio (Serpa) Masculino
	14	1504	Convento de Santo Antônio (Sines) Masculino
	15	1524	Convento de Santo Antônio (Alcacere do Sal) Masculino
	16	1524[205]	Convento de Santo Antônio (Faro) Masculino
	17	1527	Convento e Recoleição de Santo Antônio (Cascaes) Masculino
	18	1530[206]	Colégio de São Boaventura, o Velho (Coimbra) Masculino
	19	1531[207]	Convento de Santo Antônio (Odemira) Masculino
	20	1534	Convento de Nossa Senhora dos Mártires (Alvito) Masculino
	21	1540	Convento de Nossa Senhora da Visitação (Vila Verde) Masculino

[201] Frei Apolinário da Conceição sugere o ano de 1505 como outra possível data de fundação.
[202] O começo da sua construção ocorreu em 1455 e foi ocupado pelos religiosos da Ilha da Madeira.
[203] Essa data corresponde a primeira fundação fora dos muros da vila. Em 1656, os frades ocuparam o seu castelo e, em data incerta, passaram ao interior da vila.
[204] Essa data corresponde à primeira fundação fora dos muros da vila. Em 1594, foram transferidos para o interior da vila.
[205] Originalmente pertencia a Província da Piedade, sendo ocupada pelos Observantes, em 1541.
[206] Frei Apolinário da Conceição descreve as constantes mudanças de endereço dos seus moradores, tendo sido transladado em 1535, 1560, 1584, 1624 e 1646.
[207] Foi incorporada a Província em 1567.

	22	1547[208]	Convento de São Francisco (Montemor, o Novo) Masculino
	23	1547	Convento de São Francisco (Moura) Masculino
	24	1567	Convento e Recoleição de Nossa Senhora da Conceição, ou da Piedade (Mecejana) Masculino
	25	1570[209]	Convento e Recoleição do Bom Jesus, ou Santo Antônio (Peniche) Masculino
	26	1572	Convento e Recoleição de Nossa Senhora do Socorro (Entre Alcochete e Aldeia Galega) Masculino
	27	1590[210]	Convento e Recoleição de Nossa Senhora da Conceição (Castelo de Vide) Masculino
	28	1598	Convento e Recoleição de Santo Antônio (Lourinhã) Masculino
	29	1603	Convento de Santo Antônio (Crato) Masculino
	30	1604	Convento de Santo Antônio (Torrão) Masculino
	31	1612	Convento de São Francisco, ou Nossa Senhora da Assunção (Mertola) Masculino
	32	1615	Convento de Santo Antônio, ou Nossa Senhora da Penha de França (Entre Estombar e Vila Nova de Portimão) Masculino
5º	1560		**Província de Santa Maria da Arrábida** Portugal – Região central (Arrábida)
	Conventos		
	01	1542	Convento de Nossa Senhora (Serra da Arrábida[211]) Masculino
	02	1542[212]	Convento de Nossa Senhora dos Prazeres (Palhais, Arrábida) Masculino

[208] Frei Apolinário da Conceição indica a possibilidade de que já existisse em 1495.
[209] Originalmente foi fundado como Enfermaria, em 1452.
[210] Sua primeira pedra foi lançada em 1585
[211] Próximo ao Azeitão.
[212] Foi reduzido a categoria de Vigairaria em 1593, retornando a categoria de Convento em 1601.

	03	1542[213]	Convento de Nossa Senhora da Piedade (Salvaterra de Magos) Masculino
	04	1550[214]	Convento de Nossa Senhora da Piedade, ou de Nossa Senhora da Conceição, ou Caparica (Almada) Masculino
	05	1551[215]	Convento de Santa Catarina de Ribamar (Lisboa Ocidental) Masculino
	06	1551[216]	Convento de Nossa Senhora da Boa Viagem (Lisboa Ocidental) Masculino
	07	1556[217]	Convento de Santa Maria de Jesus (Santarém[218]) Masculino
	08	1559	Convento de São José do Ribamar (Lisboa Ocidental) Masculino
	09	1560	Convento de Santa Cruz (Sintra) Masculino
	10	1560[219]	Convento de Santo Antônio, ou de Nossa Senhora do Egito (Torres Novas) Masculino
	11	1566	Convento de Santa Maria Madalena (Entre as vilas de Aljubarrota e Évora) Masculino
	12	1569	Convento de São Miguel (Óbidos) Masculino
	13	1570	Convento de Nossa Senhora dos Anjos (Torres Verdes[220]) Masculino
	14	1573	Convento do Espírito Santo (Entre Póvoa de Santo Adrião e Loures[221]) Masculino
	15	1576	Convento de Nossa Senhora da Conceição

[213] Teve uma segunda fundação, em 1626.
[214] O primeiro Convento construído teve como Arauto Nossa Senhora da Conceição, mas na segunda fundação, em 1558, recebeu como novo Arauto Nossa Senhora da Piedade.
[215] Às margens do rio Tejo existiu uma Ermida ocupada até 1618, quando foi demolida e, em 1634, foi construído o Convento.
[216] O Convento serviu de acolhimento aos religiosos do Convento de Santa Catarina durante sua reforma. Por conta disso, sofreu reformas, em 1618, para atender aos novos membros que se mantiveram até 1633, quando o Convento de Santa Catarina foi concluído.
[217] Teve segunda fundação em 1623.
[218] Situado num local chamado Val de Figueira.
[219] O Convento original recebia como Arauto Nossa Senhora do Egito, construído em 1560, mas a sua segunda construção, em 1591, alterou o Arauto para Santo Antônio.
[220] Situado num local chamado Barro.
[221] Situado num local chamado Mealhada.

			(Entre Palmela e Setuval[222]) Masculino
	16	1584[223]	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Póvoa de Santa Íria) Masculino
	17	1589[224]	Convento de São João Batista (Santarém) Masculino
	18	1591	Convento de Nossa Senhora da Madre de Deus (Entre as vilas de Lavradio e Barreiro[225]) Masculino
	19	1652[226]	Convento de Santo Antônio (Leiria) Masculino
	20	1672	Convento de São Pedro de Alcântara (Lisboa) Masculino
	21	1717[227]	Convento de Nossa Senhora e Santo Antônio (Mafra) Masculino
	22	1718[228]	Convento de São Cornélio (Freguesia de Olivais, Lisboa) Masculino
6º	1568		**Província de Santo Antônio de Portugal** Portugal – Região central (Beira Alta)
	Conventos		
	01	1395[229]	Convento de Santo Antônio[230] (Monte Castanheira, entre a Vila dos Povos e Vila Franca) Masculino
	02	1408	Convento de Santa Catarina da Carnota[231] (Entre Alenquer e Arruda) Masculino
	03	1448[232]	Convento de Santo Antônio, anteriormente de São Francisco[233] (Vila de Penela) Masculino
	04	1519	Convento de Santo Antônio (Entre Pinheiro e Chamusca) Masculino

[222] Situado num local chamado Alferara.
[223] Foi inicialmente ocupado por Padres Jerônimos, em data não referida, mas, após abandonarem o local, os Frades Menores decidiram ocupar o local, através das súplicas da Confraria da Senhora.
[224] Frei Apolinário da Conceição também considera possível que a fundação tenha ocorrido em 1590.
[225] Situado num local chamado Verderena.
[226] Havia um Hospício fundado no ano anterior, mas os religiosos se deslocaram definitivamente em 1657.
[227] A data se refere a primeira pedra, sendo finalizado em 1730.
[228] Inicialmente foi uma Convalescência, em 1674.
[229] Frei Apolinário da Conceição indica que a data com uma das diversas conjecturas, sendo possível que tenha sido fundado em 1400, 1402 ou 1405.
[230] http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2442.
[231] http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6253.
[232] Frei Apolinário da Conceição indica que sua fundação também pode ter ocorrido em 1575 ou 1576.
[233] http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=10892. ca

	05	1553	Convento de Nossa Senhora do Amparo, da casa nova (Alverca) Masculino
	06	1570	Convento de Santo Antônio[234] (Lisboa Ocidental) Masculino
	07	1572	Convento de Nossa Senhora do Loreto (Paio de Pele) Masculino
	08	1597	Convento de Nossa Senhora dos Anjos (Sobral, Alverca) Masculino
	09	1600	Convento de Santo Antônio da Merciana, ou Chernaes (Aldeia Galega) Masculino
	10	1602	Convento e Colégio de Santo Antônio da Pedreira (Coimbra) Masculino
	11	1635	Convento de Santo Antônio (Certãa) Masculino
	12	1640	Convento de Santo Antônio da Cruz de Pedra (Freguesia de Nossa Senhora do Amparo de Benfica, arrabalde de Lisboa) Masculino
	13	1675	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Cantanhede) Masculino
	14	1707[235]	Convento de Nossa Senhora Cardal (Pombal) Masculino
	15	1720[236]	Convento de São José (Sernache de Bom Jardim, Certãa) Masculino
7º	1583		**Província de São Tomé Apóstolo** Índia -
	Conventos		
	01	1510	Convento do Espírito Santo (Goa) Masculino
	02	1511	Convento de Santa Bárbara[237] (Chàul) Masculino
	03	1532	Convento de Santo Antônio (Baçaim) Masculino

[234] http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3024.
[235] Originalmente construída pelos Cônegos Seculares de São João Evangelista, sendo posteriormente ocupado pelos Observantes na data referida e, em 1720, passou a conter um Guardião (antes havia apenas um Presidente).
[236] Surgiu como Hospício ou Convalescença da Vila de Certãa, em 1699, sendo posteriormente convertida em Convento, em 1720.
[237] Inicialmente construído fora dos muros da cidade, foi destruído e reconstruído no seu interior.

	Colégios		
	01	1553 a 1556	Colégio de Santos Reis Magos (Bardez) Masculino
	02	1602 a 1605	Colégio de São Boaventura (Goa) Masculino
	03	?[238]	Colégio de Nossa Senhora da Piedade (Ilha de Salfete) Masculino
	04	?[239]	Real Colégio (Ilha de Salfete) Masculino
	05	?[240]	Colégio (Ilha de Caranja) Masculino
8º	1622		**Província da Madre de Deus de Goa** Índia e China -
	Conventos		
	01	1569	Convento da Madre de Deus (Goa[241]) Masculino
	02	1579	Convento de São Francisco (Macau) Masculino
	03	1581	Convento da Madre de Deus, ou do Espírito Santo (Dàmão) Masculino
	04	1582	Convento de Santo Antônio (Taná) Masculino
	05	1584	Convento da Madre de Deus (Chául) Masculino
	06	1592	Convento de Nossa Senhora dos Anjos (Dio) Masculino
	07	1594	Convento de Nossa Senhora do Cabo (Goa) Masculino
	08	1613	Convento de Nossa Senhora do Pilar (Goa) Masculino
	09	1640	Convento da Madre de Deus (Trapor) Masculino
	10	1730	Convento de Nossa Senhora da Conceição

[238] Frei Apolinário da Conceição não obteve a datação de sua fundação.
[239] Frei Apolinário da Conceição não obteve a datação de sua fundação.
[240] Frei Apolinário da Conceição não indica o nome do colégio ou a sua fundação.
[241] Junto a ribeira do rio.

			(Baçaim[242]) Masculino
9º	1639		**Província de São João Evangelista** Portugal – Ilhas atlânticas dos Açores
	Conventos		
	01	1452	Convento de Nossa Senhora da Guia (Cidade de Angra, Ilha Terceira de Nosso Senhor Jesus Cristo) Masculino
	02	1480[243]	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Cidade de Praia, Ilha Terceira) Masculino
	03	1522[244]	Convento de Nossa Senhora do Rosário (Cidade de Horta, Ilha de Fayal) Masculino
	04	1609	Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula (Cidade de Santa Cruz, Ilha Graciosa) Masculino
	05	1620[245]	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Cidade de Velas, Ilha de São Jorge) Masculino
	06	1642	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Lageas, Ilha do Pico) Masculino
	07	1642	Convento de São Boaventura (Cidade de Santa Cruz, Ilha das Flores) Masculino
	08	1643	Convento de São Roque (Cidade de Angra, Ilha Terceira) Masculino
	09	1650	Convento de São Diogo (Vila Nova do Topo, Ilha de São Jorge) Masculino
	10	1699	Convento de Santo Antônio (Cidade de Horta, Ilha do Fayal) Masculino
	11	1720	Convento de São Pedro de Alcântara (Cais na Ilha do Pico) Masculino
10º	1657		**Província de Santo Antônio do Brasil** Brasil – Estados do Nordeste (Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia)
	Conventos		
	01	1585	Convento de São Francisco, ou de Nossa Senhora das Neves (Cidade de Olinda, Estado de Pernambuco) Masculino
	02	1587	Convento de São Francisco

[242] Situado num local chamado Palle.
[243] Teve segunda fundação em 1618.
[244] Não se sabe a data de sua fundação, sendo 1522 a data mais antiga que se tem registro sobre a existência do Convento. Teve uma segunda fundação, em 1597, e outra vez em 1696.
[245] Teve segunda fundação em 1642.

			(Cidade de Salvador, Estado da Bahia) Masculino
	03	1589	Convento de Santo Antônio (Cidade de Igarassu, Estado de Pernambuco) Masculino
	04	1590	Convento de Santo Antônio (Cidade de João Pessoa[246], Estado da Paraíba) Masculino
	05	1606	Convento de Santo Antônio (Cidade do Recife, Estado de Pernambuco) Masculino
	06	1608	Convento de Santo Antônio (Cidade de Ipojuca, Estado de Pernambuco) Masculino
	07	1619	Convento de Santo Antônio (Cidade de São Francisco do Conde[247], Estado da Bahia) Masculino
	08	1630	Convento de Santo Antônio (Cidade de Sirinhaém, Estado de Pernambuco) Masculino
	09	1649	Convento de Santo Antônio (Cidade de Paraguaçu, Estado da Bahia) Masculino
	10	1650	Convento de Santo Antônio (Cidade de Cairu, Estado da Bahia) Masculino
	11	1658	Convento de Bom Jesus[248] (Cidade de São Cristóvão[249], Estado de Sergipe) Masculino
	12	1660	Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula (Cidade de Penedo, Estado de Alagoas) Masculino
	13	1660	Convento de Santa Maria Madalena (Cidade de Marechal Deodoro[250], Estado de Alagoas) Masculino
11º	1673		**Província da Soledade** Portugal e África – Tejo e Ilhas atlânticas de Cabo Verde
	Conventos		
	01	1424[251]	Convento de São Francisco (Chaves[252]) Masculino
	02	1497[253]	Convento de Bom Jesus (Monte de Franqueira, Barcelos) Masculino

[246] Antiga Vila de Filipeia de Nossa Senhora das Neves, e, posterior Cidade da Parahyba.
[247] Antiga Vila de Sergipe do Conde.
[248] Atualmente tem como arauto São Francisco.
[249] Antiga Vila de Sergipe Del'Rey.
[250] Antiga Vila de Alagoa do Sul.
[251] Frei Apolinário da Conceição indica que a data não é segura, mas é a única até então referida. Sua segunda fundação aconteceu em 1637.
[252] Sua localização precisa é no Forte de Nossa Senhora do Rosário, também referido como Forte de São Francisco.
[253] Foi ocupado nesta data pelos Frades Claustrais, sendo entregue aos Observantes em 1505.

	03	1518[254]	Convento de Nossa Senhora dos Anjos, ou de Nossa Senhora da Assunção (Azurara) Masculino
	04	1522	Convento de São Frutuoso (Braga) Masculino
	05	1524	Convento de Santo Antônio (Aveiro) Masculino
	06	1526[255]	Convento de Santo Antônio (Abrantes) Masculino
	07	1526[256]	Convento de Nossa Senhora do Seixo (Covilhã[257]) Masculino
	08	1538	Convento de Santo Antônio dos Olivais[258] (Coimbra) Masculino
	09	1553	Convento de Santo Antônio (Covilhã) Masculino
	10	1562	Convento de Santo Antônio (Penamacor ~tem teto em caixotões~? Castelo Branco) Masculino
	11	1569	Convento de Santo Antônio de Val da Piedade (Vila Nova de Gaia) Masculino
	12	1571	Convento de Nossa Senhora da Caridade (Saracal) Masculino
	13	1571	Convento de Santo Antônio (Pena-Macor) Masculino
	14	1600	Convento de Santo Antônio (Ourem) Masculino
	15	1630	Convento de Santo Antônio (Idanha, a Nova) Masculino
	16	1645[259]	Convento de Nossa Senhora da Anunciação (Tomar) Masculino
	17	1649	Convento de São Francisco (Barcelos) Masculino

[254] Sua data de fundação não foi encontrada, sendo 1518 como primeira data de que se tem notícia sobre o Convento.
[255] Teve segunda fundação, em 1571, e outra em 1599.
[256] Teve segunda fundação em 1577.
[257] Localizado na aldeia de Joanne, num lugar chamado Fundão.
[258] Foi onde Santo Antônio fez seu noviciado e os Santos Mártires do Marrocos se hospedaram.
[259] Seus habitantes vieram do Convento de Santa Cita, entre 1505 e 1528.

	18	1657	Convento de Nossa Senhora da Piedade (Cidade de Santiago, Ilha de Cabo Verde) Masculino
	19	1663	Convento de Santo Antônio (Arrifana de Souza) Masculino
	20	1664	Convento de Santo Antônio (Guimarães) Masculino
12º	1675		**Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro** Brasil – Estados do Sudeste (Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo)
	Conventos		
	01	1595	Convento de São Francisco (Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo) Masculino
	02	1608[260]	Convento de Santo Antônio (Cidade de São Sebastião, Estado do Rio de Janeiro) Masculino
	03	1640	Convento de Santo Antônio (Cidade de Santos, Estado de São Paulo) Masculino
	04	1640	Convento de São Francisco (Cidade de São Paulo, Estado de São Paulo) Masculino
	05	1649	Convento de São Boaventura (Vila de Santo Antônio de Sá[261], Cidade de Itaboraí, Estado do Rio de Janeiro) Masculino
	06	1650[262]	Convento de Nossa Senhora da Penha (Cidade de Vila Velha, Estado do Espírito Santo) Masculino
	07	1652	Convento de São Bernardino (Cidade de Angra dos Reis, Estado do Rio de Janeiro) Masculino
	08	1654	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Cidade de Itanhaém, Estado de São Paulo) Masculino
	09	1657	Convento de Nossa Senhora do Amparo (Cidade de São Sebastião, Estado de São Paulo) Masculino
	10	1674	Convento de Santa Clara (Cidade de Taubaté, Estado de São Paulo) Masculino
	11	1684	Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula (Cidade de Cabo Frio, Estado do Rio de Janeiro) Masculino
	12	1686	Convento de São Luiz Bispo de Toloza

[260] Ocuparam inicialmente um Hospício, em 1607, transladando, em 1615, para o Convento construído em 1608.
[261] O Convento foi construído na Vila de Santo Antônio de Sá, numa fazenda conhecida como Macacu ou Casserebu. Atualmente, o local está na jurisdição de Itaboraí.
[262] Seu princípio ocorreu em 1591, mas tornou-se Convento apenas em 1650.

			(Cidade de Itu, Estado de São Paulo) Masculino
	13	1721[263]	Convento de Bom Jesus dos Navegantes (Ilha do Bom Jesus, Estado do Rio de Janeiro) Masculino
13º	1705[264]		**Província da Conceição de Portugal**
	Conventos		
	01	1272[265]	Convento de São Francisco (Lamego) Masculino
	02	1392	Convento de São Francisco do Monte[266] (Viana do Minho) Masculino
	03	1392[267]	Convento de Santa Maria (Mosteiró, Freguesia de Sardal) Masculino
	04	1392[268]	Convento de Santa Maria da Insua (Entre o Minho e Caminha) Masculino
	05	1407[269]	Convento de São Francisco de Orgens (Vizeu) Masculino
	06	1480	Convento de Santo Antônio (Ponte de Lima) Masculino
	07	1569	Convento de São Francisco (Torre de Moncorvo) Masculino
	08	1573	Convento de São Francisco (Vila Real) Masculino
	09	1612	Convento de Santo Antônio (Viana do Minho) Masculino
	10	1615[270]	Convento de Santo Antônio (Cidade de São Luís, Estado do Maranhão, Brasil) Masculino
	11	1618	Convento e Colégio de Santo Antônio (Cidade de Belém, Estado do Pará[271], Brasil) Masculino
	12	1618	Convento de Santo Antônio

[263] Os franciscanos são descritos na Ilha desde 1700, mas apenas em 1721 que fundaram um convento.
[264] Data de Confirmação em Bula Pontifícia.
[265] Passou a Observância em 1568.
[266] Convento onde se atribui o título de princípio da Observância em Portugal. Passou a Oratório em 1612.
[267] Passou a Observância em 1533.
[268] Passou de Oratório a Convento em 1471, admitiu a Recoleição em 1486. Em 1618 retornou a ser Oratório.
[269] Passou a Recoleto em 1556, e foi convertido em Oratório em 1635.
[270] Os Frades Menores portugueses ocuparam o antigo Hospício dos Frades Capuchinhos franceses que estiveram no Maranhão entre 1612 e 1614. Após a expulsão dos franceses, deram início às reformas do antigo Hospício, ainda de pau-a-pique, em 1624.
[271] Denominado, Grão-Pará.

			(Caminha) Masculino
	13	1635	Convento de Santo Antônio (Serem) Masculino
	14	1635	Convento de Santo Antônio (Vizeu) Masculino
	15	1677	Convento de São Bento (Arcos de Valdevez) Masculino
	16	1707	Convento e Colégio de Santo Antônio da Estrela (Coimbra) Masculino
	17	1713[272]	Convento de Santo Antônio (Cova de Subavó) Masculino
	18	1731	Convento de Santo Antônio (Pinhel) Masculino
Custódias			
14		1683	**Custódia de Santiago Menor[273]** Portugal – Ilha atlântica da Madeira
	01	1479[274]	Convento de São Francisco (Cidade de Funchal) Masculino
	02	1480[275]	Convento de São Bernardino de Sena (Cidade de Funchal) Masculino
	03	1509	Convento de Santa Cruz (Cidade de Santa Cruz) Masculino
	04	1670	Convento de São Sebastião (Cidade de Calheta) Masculino
15º		1716	**Custódia da Santíssima Conceição de Nossa Senhora** Portugal - Ilhas atlânticas de São Miguel e de Santa Maria
	01	1446[276]	Convento de Nossa Senhora da Vitória (Cidade de Porto, Ilha de Santa Maria) Masculino
	02	1525	Convento de Nossa Senhora da Conceição (Cidade de Ponta Delgada, Ilha de São Miguel) Masculino
	03	1525[277]	Convento de Nossa Senhora do Rosário (Cidade de Franca do Campo, Ilha de São Miguel)

[272] Fundado incialmente como Hospício, em 1712, teve princípio o Convento em 1713.
[273] Seu princípio remonta ao primeiro convento construído por frades castelhanos, em 1440.
[274] A datação se refere ao momento que assumiram a posse do terreno e, em 1482, já se encontrava completamente construído.
[275] No local já havia um Oratório em 1459 ou 1960.
[276] Teve segunda fundação, em 1608, e outra posterior ao ataque dos Mouros, em 1616.
[277] Havia um edifício fundado em 1522, porém, foi inundado, obrigado uma nova construção em outro local.

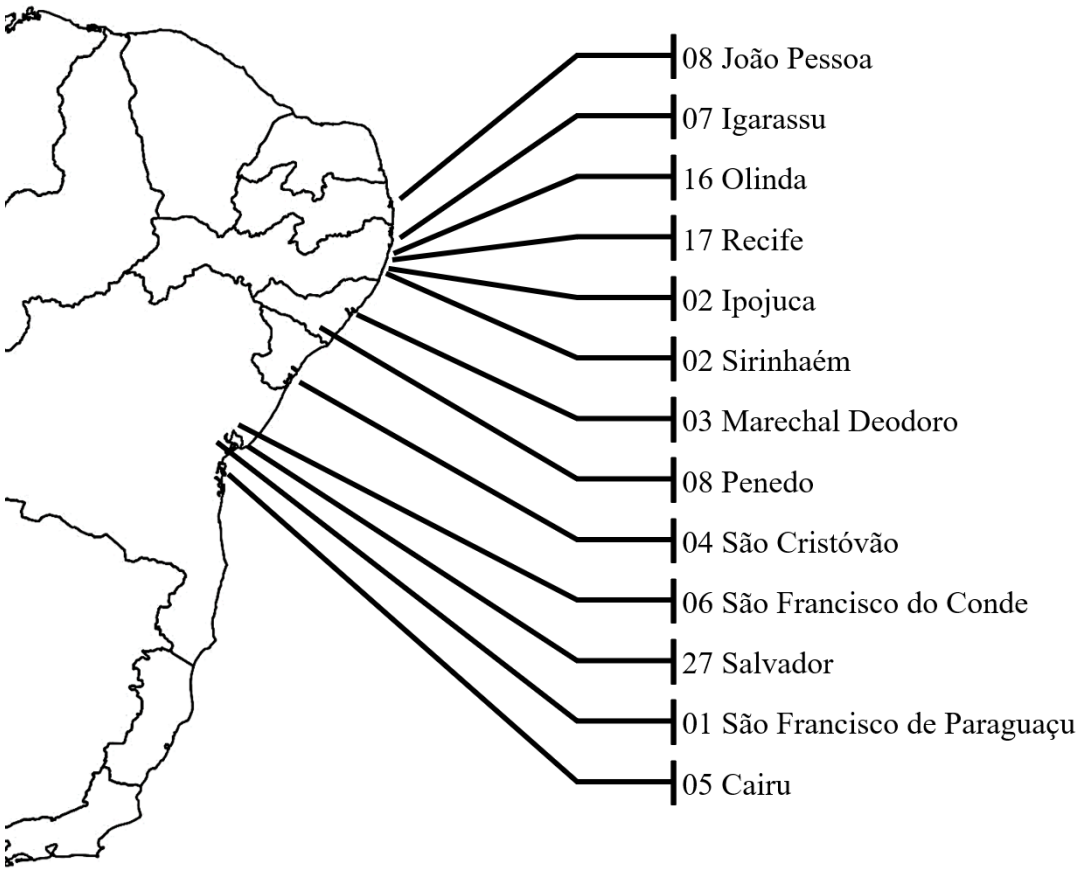
			Masculino
	04	1612[278]	Convento de Nossa Senhora de Guadalupe (Cidade de Ribeira Grande, Ilha de São Miguel) Masculino
	05	1642	Convento de São Sebastião (Cidade de Nordeste, Ilha de São Miguel) Masculino
	06	1642	Convento e Recoleição de Nossa Senhora da Conceição (Cidade de Alagoa, Ilha de São Miguel) Masculino
	07	1681	Convento de Nossa Senhora da Ajuda (Cidade de Franca do Campo, Ilha de São Miguel) Masculino
Seminário			
16º	1679		**Seminário ou Recoleição de Pregadores Apóstolos** Portugal – Localidades dispersas
	01	1474	Convento e Seminário de Santo Antônio[279] (Varatojo) Masculino
	02	1682	Convento de Nossa Senhora dos Anjos (Bracanes, Setúbal) Masculino
	1753		Seminário Apostólico de São Francisco de Vinhais
	1790		Convento de São Francisco de Mesão Frio
	1826-1833		Seminário Apostólico de Santa Maria Madalena do Monte Falperra

Fonte: CONCEIÇÃO, 1740, p. 35-83.

[278] Os religiosos originalmente habitavam um Hospício construído em 1606.
[279] https://digitarq.arquivos.pt/details?id=1379018.

Apêndice B – Lista de tetos por convento franciscano nordestino.

DISTRIBUIÇÃO DOS TETOS

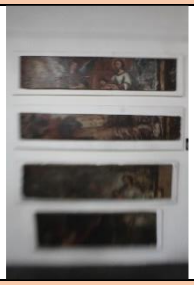
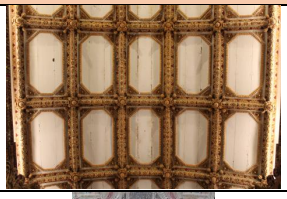


Convento de Santo Antônio de João Pessoa

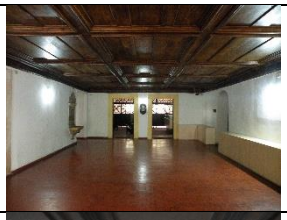
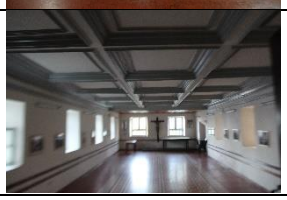
ORDEM PRIMEIRA

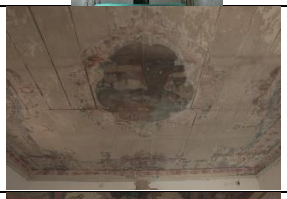
Conjunto da igreja

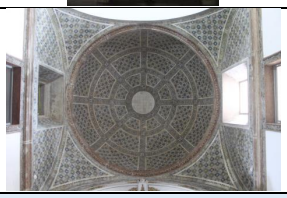
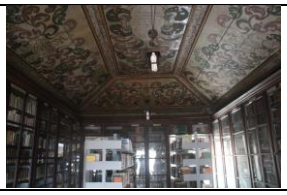
01		**Nártex/galilé** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhões iconográficos do nártex/galilé da igreja contendo medalhões pintados com Elementos Simbólico-alegóricos (franciscano) e Zoovegetalistas
02		**Abaixo do coro** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura do abaixo do coro da igreja contendo Elementos Inscritos, Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (mariano, franciscano e eclesiástico) e Zoovegetalistas

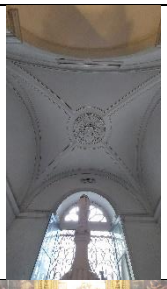
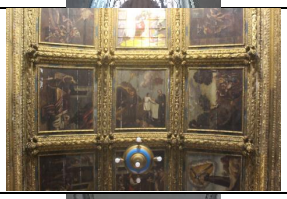
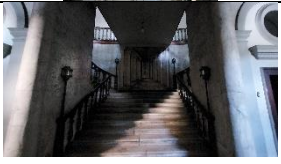
	03		**Nave** Teto de sanqueado (cobertura exterior) em quadratura da nave da igreja contendo Elementos Inscritos, Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (cristológico, mariano, franciscano e eclesiástico), Histórico-episódicos (franciscano), Simbólico-alegóricos (alegoria) e Zoovegetalistas
	04		**Capela-mor** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em caixotões da capela-mor da igreja em malha quadrangular (4x5) contendo Elementos Histórico-episódicos (franciscano)
	05		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da sacristia da igreja contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomóricos (cristológico e mariano), Simbólico-alegóricos (não identificados) e Zoovegetalistas
	Conjunto Conventual		
	06		**Claustro** **Localização incerta** Foram encontradas quatro tábuas com partes do que seria o teto do claustro, cada obra possui trechos do que seriam Elementos Histórico-episódicos (franciscanos)
	ORDEM TERCEIRA		
	07		**Capela** Teto em abóbada de falso arco abatido com cinco panos (cobertura exterior) em caixotões da nave da capela em malha retangular (5x7) com ausência iconografias pintadas nos painéis
	08		**Capela** Teto em abóbada de falso arco abatido (cobertura exterior) em quadratura da nave da Capela dos Noviços contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (franciscano), Simbólico-alegóricos (franciscano) e Zoovegetalistas
Convento de Santo Antônio de Igarassu			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		

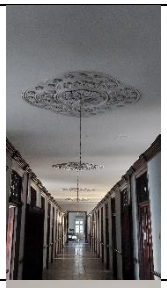
01		**Nártex/galilé** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do nártex/galilé da igreja em malha mista de triângulos, losangos, trapézios irregulares, heptágonos e estrela de oito pontas (3x5) com Elementos Inscritos, Antropomórficos (franciscano) e Simbólico-alegóricos (franciscano)
02		**Abaixo do coro** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões abaixo do coro da igreja com malha triangular e octogonal (3x7) contendo Elementos Antropomórficos (mariano e franciscano), Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas
03		**Nave** Teto de sanqueado (cobertura exterior) em quadratura da nave da igreja contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (mariano), Histórico-episódicos (franciscano), Simbólico-alegóricos (mariano) e Zoovegetalistas
04		**Capela-mor** Teto em abóbada de arestas (cobertura exterior) em medalhões iconográficos da capela-mor da igreja contendo medalhões pintados com Elementos Simbólico-alegóricos (franciscano) e Zoovegetalistas
05		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da sacristia da igreja contendo Elementos Inscritos, Arquitetônicos (arquitetura fingida), Atropomórficos (mariano) e Zoovegetalistas
06		**Edícula** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em azulejaria da edícula da sacristia da igreja em Elementos Arquitetônicos (estuque fingido) e Zoovegetalistas
Conjunto conventual		
07		**Sala do Capítulo** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da Sala do Capítulo contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomóficos (mariano) e Zoovegetalistas
Convento de São Francisco de Olinda		
ORDEM PRIMEIRA		
Conjunto da igreja		

01		**Nártex/galilé** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do nártex/galilé da igreja em malha mista de losangos e hexágonos (7x13) com ausência de iconografias
02		**Abaixo do coro** Teto sanqueado (cobertura entrepisos) em quadratura abaixo do coro da igreja com Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (Quatro Evangelistas) e Zoovegetalistas.
03		**Nave** Teto de masseira (cobertura exterior) em caixotões da nave da igreja em malha octogonal (7x17) contendo Elementos Histórico-episódicos (mariano)
04		**Corredor 1** **Acesso entre igreja, sacristia, claustro e escadarias** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do corredor da igreja em malha retangular (1x4) contendo Elementos Inscritos e Antropomórficos (eclesiástico)
05		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da sacristia da igreja em malha mista de losangos e octógonos (5x9) contendo Elementos Inscritos, Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas (natureza-morta)
Conjunto conventual		
06		**Capela de Santa Ana** **Antiga portaria** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da Capela de Santa Ana contendo Elementos Inscritos, Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórifocos (cristológico e franciscano), Alegórico-simbólicos (cristológico e franciscano) e Zoovegetalistas
07		**Corredor 2** **Acesso entre portaria, refeitório, claustro, escadarias e mirador** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do corredor de acesso em malha retangular (3x7) com ausência de iconografias
08		**Refeitório** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do refeitório em malha retangular (3x6) com ausência de iconografias

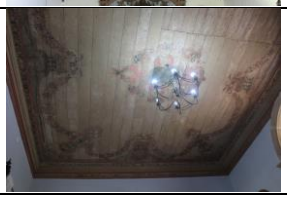
09		**Sala do Capítulo** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da Sala do Capítulo em malha mista de heptágonos irregulares, triângulos irregulares e polígono irregular (5x7) contendo Elementos Histórico-episódicos (cristológico) e Zooegetalistas
10		**“Sala dos Filósofos”** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da “Sala dos Filósofos” em malha retangular (3x5) contendo Elementos Inscritos, Antropomórficos (franciscano) e Zoovegetalistas (natureza-morta)
11		**Biblioteca** **Primeiro Piso** Teto plano (Cobertura entrepisos) em quadratura da biblioteca do primeiro piso contendo Elementos Simbólico-alegóricos (cristológico e franciscano)
12		**Biblioteca** **Segundo Piso** Teto plano (cobertura exterior) em quadratura da biblioteca do segundo piso contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (mariano), Simbólico-alegóricos (mariano) e Zoovegetalistas
ORDEM TERCEIRA		
13		**Nave** Teto plano (cobertura exterior) em caixotões da Capela de São Roque em malha mista de losangos, octógonos e polígonos irregulares (5x9) contendo Elementos Inscritos e Antropomórficos (mariano e franciscano)
14		**Capela-mor** Teto em asna de nível com cinco panos (cobertura exterior) em caixotões da capela-mor da Capela de São Roque em malha retangular (4x5) contendo Elementos Inscritos e Antropomórficos (franciscano)
15		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da sacristia da Capela de São Roque contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas
16		**Capela** Teto de masseira (cobertura entrepisos) em quadratura da nave da Capela dos Noviços contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas
Convento de Santo Antônio de Recife		

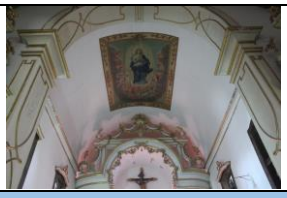
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01		**Abaixo do coro** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões abaixo do coro da igreja com malha mista de triângulos, losangos, heptágonos e hexágonos (5x9), com Elementos Inscritos, Antropomórficos (mariano, franciscana e eclesiástico) e Zoovegetalistas
	02		**Nave** Teto sanqueado (cobertura exterior) em medalhão iconográfico da nave da igreja contendo medalhão pintado contendo Elementos Histórico-episódico (franciscano)
	03		**Capela-mor** Teto cupular (cobertura exterior) em azulejaria simulando caixotões da capela-mor da igreja em malha trapezoidal (3x8) contendo Elementos Zoovegetalista
	Conjunto conventual		
	04		**Portaria** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da portaria em malha mista de triângulos, hexágonos e estrela de oito pontas (3x3), contendo Elementos Simbólico-alegóricos (cristológico e franciscano), Arquitetônicos (mísulas) e Zoovegetalistas
	05		**Biblioteca** Teto de masseira (cobertura exterior) da biblioteca do segundo piso contendo Figurativos Inscritos e Zoovegetalistas
	06		**Corredor 1** **Acesso a escadaria, ao claustro e corredores** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico contendo Elementos Simbólico-alegóricos (não identificados) e Zoovegetalistas * profundamente danificado por repintes de tinta óleo cinza, revelam-se apenas algumas oxidações na superfície que indicam medalhões iconográficos e vegetalismos
	ORDEM TERCEIRA		

	07		**Nave** Teto sanqueado (cobertura exterior) em medalhão iconográfico contendo Elementos Histórico-episódicos (franciscano)
	08		**Capela-mor** Teto em abóbada de arestas (cobertura exterior) em elementos individualizados de talha da capela-mor da igreja contendo Elementos Simbólico-alegóricos (cristológico)
	09		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em estuque da sacristia da Capela Dourada e da igreja (compartilhada entre os dois espaços) contendo medalhões em relevo de Elementos Simbólico-alegóricos (cristológico e franciscano), Antropomórficos (bíblico) e Zoovegetalistas
	10		**Edícula** Teto em abóbada de arestas (cobertura exterior) em elementos individualizados de estuque da edícula da sacristia contendo medalhão iconográfico contendo Elementos Simbólico-alegóricos (cristológico)
	11		**Capela** Teto em abóbada de falso arco abatido (cobertura exterior) em caixotões da nave da Capela Dourada contendo malha quadrangular (3x7) contendo Elementos Histórico-episódicos (franciscanos)
	12		**Portaria** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico de estuque da portaria contendo medalhão iconográfico em relevo contendo Elementos Zoovegetalistas
	13		**Escadaria** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico de estuque da escadaria contendo medalhão iconográfico em relevo contendo Elementos Zoovegetalistas

	14		**Capela** Teto plano (cobertura exterior) em medalhão iconográfico de estuque da capela contendo medalhão iconográfico em relevo contendo Elementos Antropomórficos (bíblicos), Simbólico-alegóricos (franciscano) e Zoovegetalistas
	15		**Corredor 2** **Acesso entre a capela, leitos da enfermaria e dependências** Teto plano (cobertura exterior) em medalhão iconográfico de estuque do corredor de acesso a capela e leitos da enfermaria contendo medalhão iconográfico em relevo contendo Elementos Zoovegetalistas
	16		**Corredor 3** **Acesso entre escadaria, igreja e dependências** Teto plano (cobertura exterior) em medalhão iconográfico de estuque do corredor de acesso a escadaria da igreja, a sala de socialização e o setor da enfermaria contendo medalhão iconográfico em relevo contendo Elementos Zoovegetalistas
	17		**Consistório** Teto plano (cobertura exterior) em medalhão iconográfico de madeira do consistório contendo medalhão iconográfico em relevo contendo Elementos Zoovegetalistas
Convento de Santo Antônio de Ipojuca			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01		**Nave** Teto em sanqueado (cobertura exterior) em medalhões iconográficos da nave da igreja contendo medalhões pintados com Elementos Histórico-episódicos (franciscanos)
	02		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da sacristia da igreja em malha retangular (2x2) com ausência de iconografias
Convento de Santo Antônio de Sirinhaém			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01	-	**Capela-mor?**

			Tábua pintada com trechos de uma representação com Elementos Histórico-episódico encontrada numa sala, sendo reutilizada como parte da lateral de uma mesa
	02		**Corredor** **Acesso entre sacristia, claustro e escadarias** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura do corredor da igreja contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (cristológica), Simbólico-alegóricos (cristológicos) e Zoovegetalistas
Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01		**Abaixo do coro** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico abaixo do coro da igreja com Elemento Antropomórfico (franciscano) e Zoovegetalistas (folhagens na moldura)
	02		**Nave** Teto de abóbada de arco abatido (cobertura exterior) em medalhão iconográfico da nave da igreja com Elementos Histórico-episódico (franciscano)
	03		**Capela-mor** Teto de abóbada de berço (cobertura exterior) em caixotões da capela-mor em malha retangular (5x5) contendo Elementos Simbólico-alegóricos e Zoovegetalistas
Convento de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula de Penedo			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01		**Nártex/galilé/abaixo do coro** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico do nártex/galilé/abaixo do coro da igreja contendo Elementos Simbólico-alegóricos (franciscano) e Zoovegetalistas

	02		**Nave** Teto de sanqueado (cobertura exterior) em quadratura da nave da igreja contendo Elementos Inscritos, Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (mariano) e Zoovegetalistas
	03		**Capela-mor** Teto de abóbada de berço (cobertura exterior) – possui uma claraboia – em quadratura da capela-mor contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Simbólico-alegóricos (franciscano e mariano) e Zoovegetalistas
	Conjunto conventual		
	04		**Portaria** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico da portaria contendo Elementos Simbólico-alegóricos (não identificado) e Zoovegetalistas
	05		**Sala** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da sala de recepção contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Simbólico-alegóricos (mariano) e Zoovegetalistas
	06		**Corredor** **Acesso entre corredor da sacristia e escadarias** Teto de abóbada de arestas (cobertura entrepisos) em elementos individualizados do corredor de acesso em alvenaria talhada contendo Elementos Zoovegetalistas
	ORDEM TERCEIRA		
	07		**Nave** Teto em abóbada de falso arco abatido (cobertura exterior) – possui duas claraboias – em quadratura da nave da capela contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Histórico-episódicos (franciscano), Simbólico-alegóricos (cristológico, franciscano e político) e Zoovegetalistas
	08		**Capela-mor** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em quadratura da capela-mor contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Simbólico-alegóricos (franciscano) e Zoovegetalistas
Convento de São Francisco de São Cristóvão			
	ORDEM PRIMEIRA		

	Conjunto da igreja		
	01		**Nave** Teto de sanqueado (cobertura exterior) em medalhão alegórico da nave da igreja contendo Elementos Antropomórficos (franciscano)
	02		**Capela-mor** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em medalhão iconográfico da capela-mor da sacristia da igreja contendo Elementos Histórico-episódico (franciscano)
	ORDEM TERCEIRA		
	03		**Nave** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) – possui duas claraboias – em quadratura da capela contendo Elementos Arquitetônico (arquitetura fingida), Antropomórficos (franciscano) e Zoovegetalistas
	04		**Capela-mor** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em medalhão iconográfico da capela-mor da capela contendo medalhão contendo Elementos Antropomórficos (mariano)
Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01		**Galilé/Nártex** Teto plano (cobertura entrepisos) em elementos isolados da galilé/nártex da igreja contendo Elementos Simbólico-alegórico (franciscano) e Zoovegetalistas
	02		**Abaixo do coro** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico abaixo do coro da igreja contendo medalhão pintado com Elementos Histórico-episódico (franciscano)
	03		**Nave** Teto em abóbada de arco abatido (cobertura exterior) em quadratura da nave da igreja contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (cristológico, mariano, franciscano e dominicano), Simbólico-alegóricos (não identificados) e Zoovegetalistas

	04		**Capela-mor** Teto em abóbada de berço com extremidade oitavada (cobertura exterior) em medalhão iconográfico da capela-mor da igreja contendo medalhão pintado contendo Elementos Antropomórficos (cristológico e mariano) e Simbólico-alegóricos (mariano)
	05		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico da sacristia da igreja contendo medalhão contendo Elementos Antropomórficos (mariano e franciscano) e Zoovegetalistas
	ORDEM TERCEIRA		
	06	-	**Capela** O teto da capela da Ordem Terceira não pode ser acessado pelo mal estado de conservação do primeiro piso, onde se encontra, correndo o risco de acidente (até o atual momento, carece de restauro)
Convento de São Francisco de Salvador			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01		**Nártex /abaixo do coro** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do nártex/abaixo do coro da igreja em malha mista de estrela de oito pontas, cruz, T e L (5x7) com Elementos Antropomórficos (bíblico) e Simbólico-alegóricos (alegoria)
	02		**Corredor 1** **Torre do Lado da Epístola** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura no corredor da torre da igreja (lado da Epístola) com Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (franciscano) e Zoovegetalistas
	03		**Corredor 2** **Torre do Lado do Evangelho** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura no corredor da torre da igreja (lado do Evangelho) com Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (franciscano) e Zoovegetalistas

	04		**Nave** Teto sanqueado (cobertura exterior) em caixotões da nave da igreja em malha mista de triângulos, losangos, hexágonos irregulares, octógonos e estrelas de oito pontas (5x11) contendo Elementos Histórico-episódicos (mariano e bíblico), Simbólico-alegóricos (cristológico e mariano) e Zoovegetalistas
	05		**Capelas laterais intercomunicantes** **Lado da Epístola** Teto de abóbada de arestas (cobertura entrepisos) em talha dourada das três capelas laterais intercomunicantes (lado da Epístola) contendo Elementos Zoovegetalistas
	06		**Capelas laterais intercomunicantes** **Lado do Evangelho** Teto de abóbada de arestas (cobertura entrepisos) em talha dourada das três capelas laterais intercomunicantes (lado do Evangelho) contendo Elementos Zoovegetalistas
	07		**Transepto** **Lado da Epístola** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em quadratura do transepto (lado da Epístola) contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Simbólico-alegóricos (teológico) e Zoovegetalistas
	08		**Transepto** **Lado do Evangelho** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em quadratura do transepto (lado do Evangelho) contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Simbólico-alegóricos (teológico) e Zoovegetalistas
	09		**Capela-mor** Teto em abóbada de berço (cobertura exterior) em caixotões da capela-mor da igreja em malha mista de triângulos irregulares, trapézios irregulares, hexágonos irregulares, octógonos e círculos (5x7) preenchido com talha de Elementos Zoovegetalistas
	10		**Corredor 3** **Acesso entre igreja, sacristia, claustro e escadarias** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura do corredor de acesso contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomóficos (cristológica e franciscana) e Zooegetalistas
	11		**Corredor 4** **Acesso entre igreja, sacristia, claustro e escadarias** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico do corredor de acesso contendo

		Elementos Inscritos, Histórico-episódicos (bíblico) e Zoovegetalistas
12		**Corredor 5** **Acesso entre corredor, sacristia e Ordem Terceira** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do corredor de acesso em malha retangular (1x4) contendo Elementos Simbólico-alegóricos (cristológico) e Zoovegetalistas
13		**Corredor 6** **Acesso entre igreja, claustro, dependências e escadarias** Teto plano (cobertura exterior) em caixotões do corredor de acesso em malha retangular (3x7) com ausência de iconografias
14		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da sacristia da igreja em malha mista de quadrados, retângulos, heptágonos, hexágonos e octógonos (5x13) contendo Elementos Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas
Conjunto conventual		
15		**Portaria** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da portaria contendo Elementos Inscritos, Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (cristológico, mariano e franciscano), Alegórico-simbólicos (alegorias) e Zoovegetalistas
16		**Corredor 7** **Acesso entre escadaria, claustro e celas** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões do corredor de acesso em malha quadrangular (3x4) com ausência de iconografias
17		**Sala do Capítulo** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da Sala do Capítulo em malha mista de triângulos, octógonos, estrela de oito pontas e círculo (11x17) contendo Elementos Inscritos, Atropomórficos (martiriológico), Simbólico-alegóricos (mariano) e Zoovegetalistas
18		**Biblioteca** Teto plano (cobertura exterior) em caixotões da biblioteca em malha mista de triângulos e losangos (5x9) contendo Elementos Inscritos, Antropomórficos (franciscano), Simbólico-alegóricos (franciscano) e Zoovegetalistas
ORDEM TERCEIRA		

	19		**Abaixo do coro** Teto em abóbada de arco abatido (cobertura entrepisos) contendo medalhões iconográficos abaixo do coro da igreja contendo medalhões pintados com Elementos Simbólico-alegóricos (alegoria) e Zoovegetalistas
	20		**Nave** Teto sanqueado (cobertura exterior) em caixotões da nave da igreja em malha mista de losangos, quadrados, heptágonos e hexágonos (5x9) contendo Elementos Antropomórficos (cristológico, mariano, bíblico, teológico e franciscano), Simbólico-alegóricos (mariano e franciscano), Arquitetônicos (estuque fingido) e Zoovegetalistas
	21		**Capela-mor** Teto em abóbada de lunetas/liernes (cobertura exterior) em talha pintada da capela-mor da igreja contendo Elementos Zoovegetalistas e Geomorfológicos (celestial)
	22		**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico da sacristia da igreja contendo medalhões pintados com Elementos Antropomórficos (franciscano), Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas
	23		**Capela dos Noviços** Teto plano (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico da nave da Capela dos Noviços contendo medalhão pintado com Elementos Histórico-episódico (franciscano) e Zoovegetalistas
	24		**Escadaria** Teto plano (cobertura exterior) em caixotões da escadaria em malha retangular (1x3) contendo Elementos Antropomórficos (mariana) e Histórico-episódicos (franciscano)
	25		**Corredor 8** **Acesso à escadaria e ao consistório** Teto plano (cobertura exterior) em caixotões do corredor de acesso em malha retangular (3x3) contendo Elementos Inscritos e Antropomórficos (franciscano)
	26		**Consistório** **Sala da Mesa** Teto plano (cobertura exterior) em caixotões da Sala da Mesa em malha mista quadrangular, heptagonal e hexagonal (5x13) contendo Elementos Inscritos e Antropomórficos (franciscano)

	27		**Corredor 9** **Acesso aos corredores e ao mortuário** Teto plano (cobertura entrepiso) em quadratura do corredor de acesso contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Simbólico-alegóricos (teológico) e Zoovegetalistas
Convento de Santo Antônio de São Francisco do Paraguaçu			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01		**Nártex/galilé** Teto em abóbada de arestas (cobertura entrepisos) em elementos isolados de alvenaria do nártex/galilé da igreja contendo Elementos Simbólico-alegóricos (civil) e Zoovegetalistas
Convento de Santo Antônio de Cairu			
	ORDEM PRIMEIRA		
	Conjunto da igreja		
	01	 280	**Abaixo do coro** Teto sanqueado (cobertura entrepisos) em medalhão iconográfico do teto abaixo do coro contendo Elementos Antropomórficos (mariano e franciscano) e Zoovegetalistas (folhagens esquemáticas)
	02	 281	**Nave** Teto sanqueado (cobertura exterior) em quadratura da nave da igreja contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Antropomórficos (cristológico, mariano, franciscano e dominicano), Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas
	03	 282	**Sacristia** Teto plano (cobertura entrepisos) em quadratura da sacristia da igreja contendo Elementos Arquitetônicos (arquitetura fingida), Histórico-episódicos (franciscano) e Zoovegetalistas
	Conjunto conventual		

[280] Foto do arquivo pessoal de Carla Mary S. Oliveira (OLIVEIRA, 2024, p. 23).
[281] SANCTUARIA. Convento de Santo Antônio, Cairu – Bahia. Disponível em: https://sanctuaria.art/2020/04/27/convento-de-santo-antonio-cairu-bahia/. Acesso em: 12 de mar 2022.
[282] SANCTUARIA. Convento de Santo Antônio, Cairu – Bahia. Disponível em: https://sanctuaria.art/2020/04/27/convento-de-santo-antonio-cairu-bahia/. Acesso em: 12 de mar 2022.

	04	 283	**Portaria** Teto plano (cobertura entrepisos) em falso caixotão da portaria em malha quadrangular (2x2) contendo Elementos Zoovegetalistas
	05	 284	**Sala do Capítulo** Teto plano (cobertura entrepisos) em caixotões da Sala do Capítulo em malha mista de triângulos, hexágonos e estrela de oito pontas (3x3) contendo Elementos Inscritos, Antropomórficos (mariano), Simbólico-alegóricos (mariano) e Zoovegetalistas

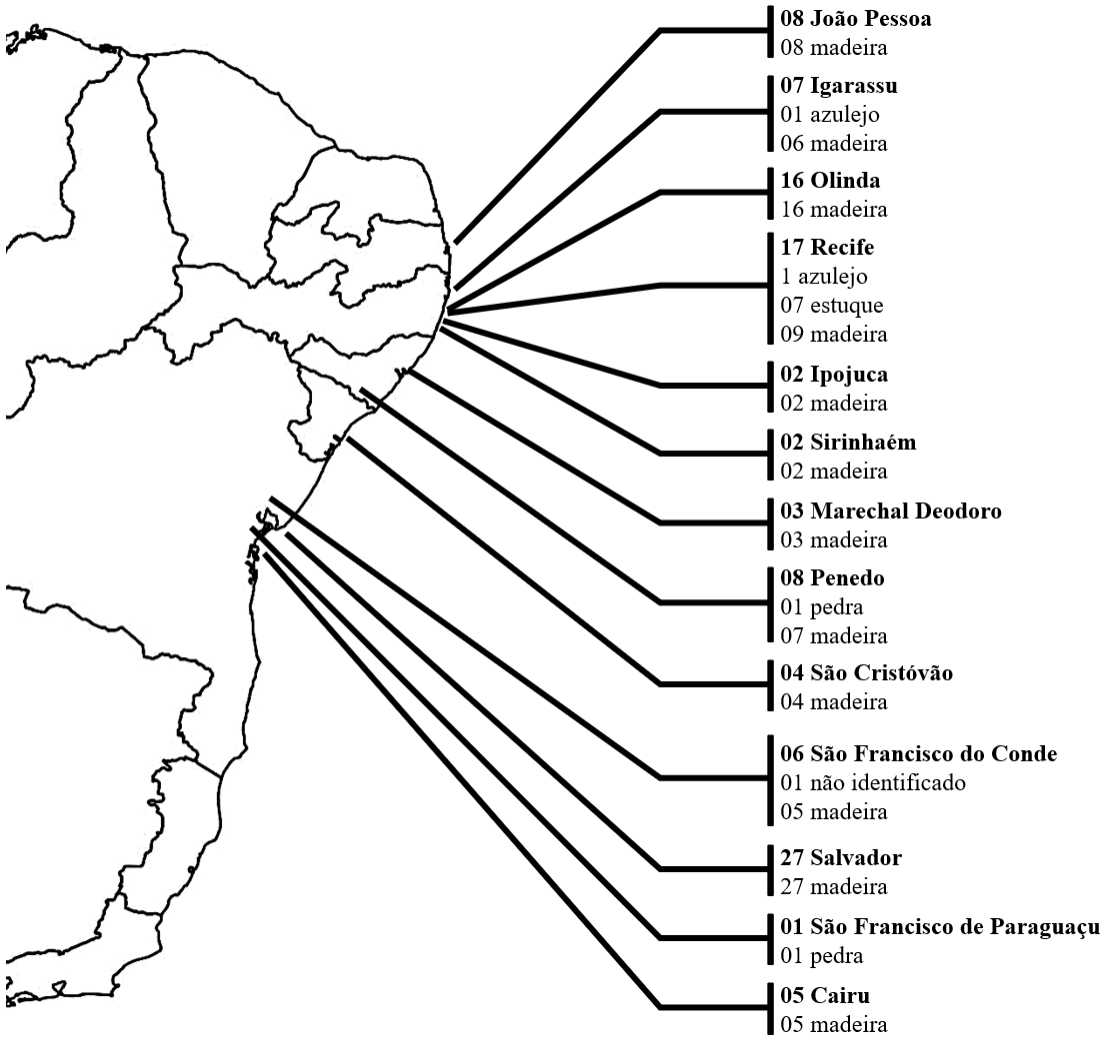
Fonte: Elaboração nossa.

[283] IPATRIMONIO. Cairu – Convento e Igreja de Santo Antônio – Imagem: Monumenta, p. 79. Disponível: https://www.ipatrimonio.org/cairu-convento-e-igreja-de-santo-antonio/cairu-convento-e-igreja-de-santo-antonio-imagem-monumenta-p-79/. Acesso em: 12 de mar 2022.

[284] TRIPADVISOR. Fotos de Convento de Santo Antônio. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1720850-d4598596-Reviews-or10-Convento_de_Santo_Antonio-Cairu_State_of_Bahia.html#/media/4598596/377849866:p/?albumid=-160&type=0&category=-160. Acesso em: 12 de mar 2022.

Apêndice C - Distribuição dos materiais pelos treze conventos franciscanos do Nordeste

DISTRIBUIÇÃO NO MAPA DO NORDESTE



QUANTITATIVO GERAL

Material	Quantidade total
Não identificado	01
Pedra	02
Azulejo	02
Estuque	07
Madeira	94
Total	106

QUANTIDADE DE MATERIAL POR CONVENTO

Material	Q.	Locais	Convento
Não identificado	01	Nave (Ordem Terceira)	São Francisco do Conde
Pedra	01	Corredor	Penedo

	01	Galilé	São Francisco de Paraguaçu (Cachoeira)
Azulejo	01	Edícula	Igarassu
	01	Capela-mor	Recife
Estuque	07	Sacristia (Ordem Terceira) Edícula (Ordem Terceira) Corredor (Ordem Terceira) Corredor (Ordem Terceira) Escadaria (Ordem Terceira) Capela (Ordem Terceira) Consistório (Ordem Terceira)	Recife
Madeira	08	Galilé/Nártex Abaixo do coro Nave Capela-mor Sacristia Claustro? Nave (Ordem Terceira) Capela dos Noviços (Ordem Terceira)	João Pessoa
	06	Galilé/Nártex Abaixo do coro Nave Capela-mor Sacristia Sala do Capítulo	Igarassu
	16	Galilé/Nártex Abaixo do coro Nave Corredor Sacristia Capela de Santa Ana Corredor Refeitório Sala do Capítulo “Sala dos Filósofos” Biblioteca (Primeiro Andar) Biblioteca (Segundo Andar) Capela de São Roque (Ordem Terceira) Capela-mor (Ordem Terceira) Sacristia (Ordem Terceira) Capela dos Noviços (Ordem Terceira)	Olinda
	09	Abaixo do coro Nave Portaria Biblioteca Corredor Capela Dourada (Ordem Terceira) Nave (Ordem Terceira)	Recife

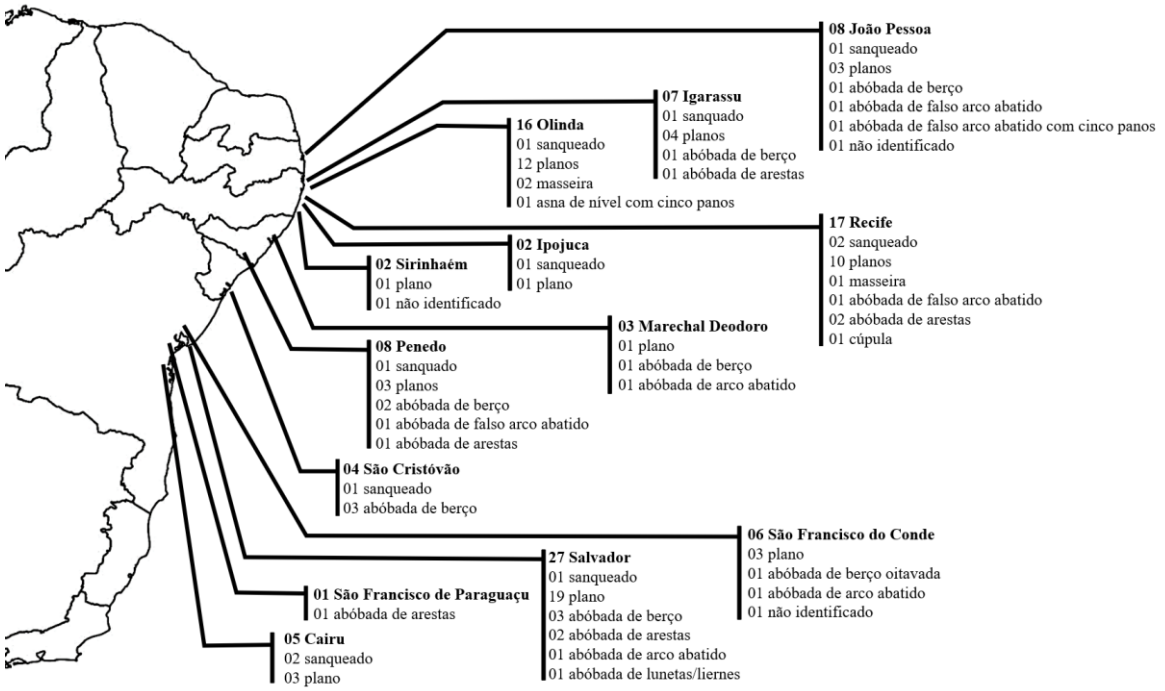
		Capela-mor (Ordem Terceira) Consistório (Ordem Terceira)	
	02	Nave Sacristia	Ipojuca
	02	Corredor Capela-mor?	Sirinhaém
	03	Abaixo do coro Nave Capela-mor	Marechal Deodoro
	07	Galilé/Nártex/Abaixo do coro Nave Capela-mor Portaria Sala Nave (Ordem Terceira) Capela-mor (Ordem Terceira)	Penedo
	04	Nave Capela-mor Nave (Ordem Terceira) Capela-mor (Ordem Terceira)	São Cristóvão
	05	Galilé/Nártex Abaixo do coro Nave Capela-mor Sacristia	São Francisco do Conde
	27	Galilé/Nártex/Abaixo do coro Corredor 1 (Epístola) Corredor 2 (Evangelho) Nave Capelas laterais (Epístola) Capelas laterais (Evangelho) Transepto (Epístola) Transepto (Evangelho) Capela-mor Sacristia Corredor 3 Corredor 4 Corredor 5 Corredor 6 Portaria Sala do Capítulo Corredor 7 Biblioteca Abaixo do coro (Ordem Terceira) Nave (Ordem Terceira) Capela-mor (Ordem Terceira) Sacristia (Ordem Terceira) Nave (Ordem Terceira) Escadaria (Ordem Terceira) Corredor 8 (Ordem Terceira) Sala da Mesa (Ordem Terceira) Corredor 9 (Ordem Terceira)	Salvador

	05	Abaixo do coro Nave Sacristia Portaria Sala do Capítulo	Cairu
Total	**106**		

Fonte: Elaboração nossa.

Apêndice D - Distribuição das morfologias pelos Conventos Franciscanos do Nordeste.

DISTRIBUIÇÃO NO MAPA DO NORDESTE



QUANTITATIVO GERAL DAS MORFOLOGIAS

Material	Quantidade total
Cúpula	01
Abóbada de falso arco abatido com cinco panos	01
Abóbada de berço com extremidade oitavada	01
Abóbada de lunetas/liernes	01
Asna de nível com cinco panos	01
Masseira	03
Abóbada de falso arco abatido	03
Não identificado	03
Abóbada de arco abatido	03
Abóbada de arestas	07
Abóbada de berço	11
Sanqueado	12
Plano	59
Total	106

QUANTIDADE DE MORFOLOGIAS POR CONVENTO

Morfologia	Q.	Locais	Convento
Não identificado	01	Claustro (?)	João Pessoa
	01	Capela-mor (?)	Sirinhaém
	01	Capela (Ordem Terceira)	São Francisco do Conde

Plano	03	Nártex/Galilé Abaixo do coro Sacristia	João Pessoa
	04	Nártex/galilé Abaixo do coro Sacristia Sala do Capítulo	Igarassu
	12	Nártex/Galilé Corredor 1 Sacristia Portaria/Capela de Santa Ana Corredor 2 Refeitório Sala do Capítulo “Sala dos Filósofos” Biblioteca (Primeiro Piso) Biblioteca (Segundo Piso) Nave da Capela de São Roque (Ordem Terceira) Sacristia (Ordem Terceira)	Olinda
	10	Abaixo do coro Portaria Corredor 1 Sacristia (Ordem Terceira) Portaria (Ordem Terceira) Escadaria (Ordem Terceira) Capela (Ordem Terceira) Corredor 2 (Ordem Terceira) Corredor 3 (Ordem Terceira) Consistório (Ordem Terceira)	Recife
	01	Sacristia	Ipojuca
	01	Corredor	Sirinhaém
	01	Abaixo do coro	Marechal Deodoro
	03	Nártex/Galilé/Abaixo do coro Portaria Sala	Penedo
	03	Nártex/Galilé Abaixo do coro Sacristia	São Francisco do Conde
	19	Nártex/Galilé/Abaixo do coro Corredor 1 Corredor 2 Corredor 3 Corredor 4 Corredor 5 Corredor 6 Corredor 7 Sacristia Portaria Corredor Sala do Capítulo	Salvador

		Biblioteca Sacristia (Ordem Terceira) Nave (Ordem Terceira) Escadaria (Ordem Terceira) Corredor 8 (Ordem Terceira) Consistório/Sala da Mesa (Ordem Terceira) Corredor 9 (Ordem Terceira)	
	03	Sacristia Portaria Sala do Capítulo	Cairu
Masseira	02	Nave Nave da Capela dos Noviços (Ordem Terceira)	Olinda
	01	Biblioteca	Recife
Sanqueado	01	Nave	João Pessoa
	01	Nave	Igarassu
	01	Abaixo do coro	Olinda
	01	Nave Nave (Ordem Terceira)	Recife
	01	Nave	Ipojuca
	01	Nave	Penedo
	01	Nave	São Cristóvão
	02	Nave Nave (Ordem Terceira)	Salvador
	02	Abaixo do coro Nave	Cairu
Asna de nível com cinco panos	01	Capela-mor (Ordem Terceira)	Olinda
Abóbada de berço	01	Capela-mor	João Pessoa
	01	Edícula da sacristia	Igarassu
	01	Capela-mor	Marechal Deodoro
	02	Capela-mor Capela-mor (Ordem Terceira)	Penedo
	03	Capela-mor Nave (Ordem Terceira) Capela-mor (Ordem Terceira)	São Cristóvão
	03	Transepto (Epístola) Transepto (Evangelho) Capela-mor	Salvador
Abóbada de arestas	01	Capela-mor	Igarassu
	02	Capela-mor (Ordem Terceira) Edícula	Recife
	01	Corredor	Penedo
	02	Capelas laterais (Epístola) Capelas laterais (Evangelho)	Salvador
	01	Nártex/Galilé	São Francisco de Paraguaçu
Abóbada de arco abatido	01	Nave	Marechal Deodoro
	01	Nave	São Francisco do Conde

	01	Abaixo do coro (Ordem Terceira)	Salvador
Abóbada de falso arco abatido	01	Capela dos Noviços (Ordem Terceira)	João Pessoa
	01	Nave da Capela Dourada (Ordem Terceira)	Recife
	01	Nave (Ordem Terceira)	Penedo
Abóbada de falso arco abatido com cinco panos	01	Capela (Ordem Terceira)	João Pessoa
Abóbada de berço com extremidade oitavada	01	Capela-mor	São Francisco do Conde
Abóbada de lunetas/liernes	01	Capela-mor (Ordem Terceira)	Salvador
Cúpula	01	Capela-mor	Recife
Total	105		

DISTRIBUIÇÃO DAS MORFOLOGIAS EM RELAÇÃO A COBERTURA

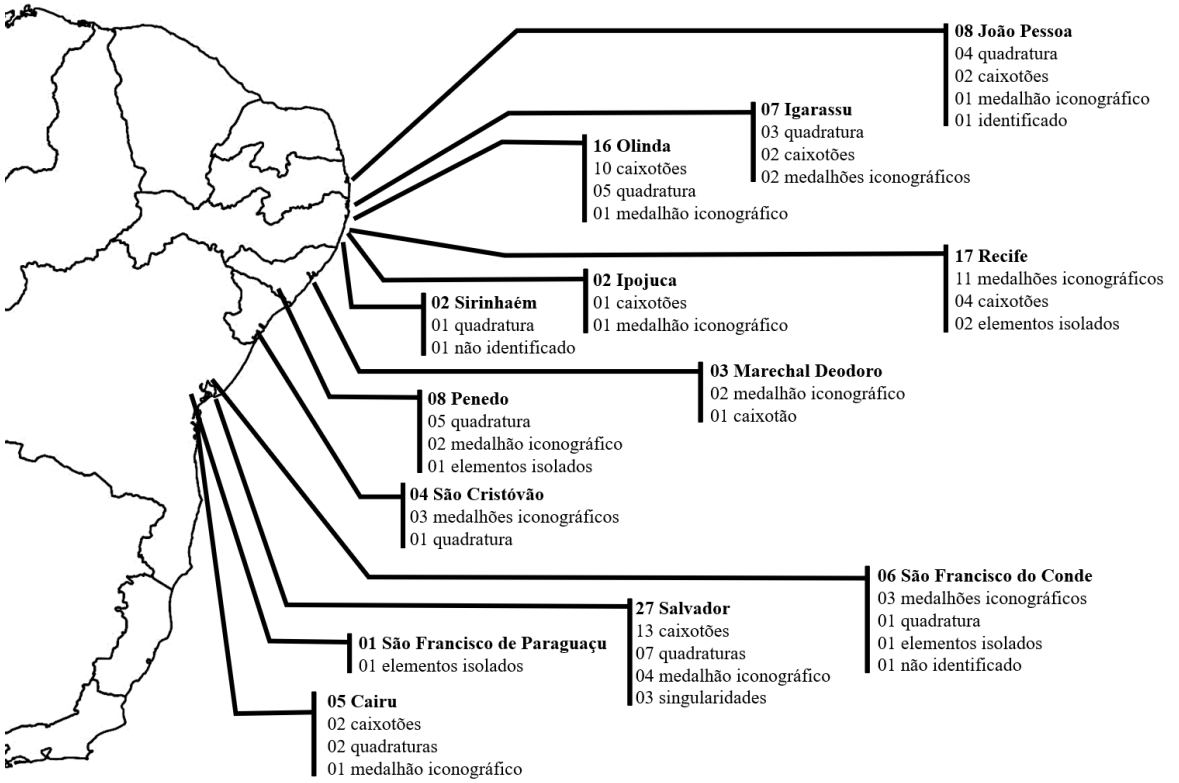
Cobertura	Q.	Localidade	Q.	Morfologia	Q.
Entrepisos	56	Nártex/Galilé	05	Plano	04
				Abóbada de arestas	01
		Abaixo do coro	10	Plano	07
				Sanqueado	02
				Abóbada de arco abatido	01
		Nave	00		
		Transepto	00		
		Capela-mor	00		
		Sacristia	10	Plano	10
		Edícula	00		
		Capela	05	Plano	02
				Masseira	01
				Abóbada de arestas	02
		Portaria	05	Plano	05
		Corredor	12	Plano	11
				Abóbada de arestas	01
		Escadaria	01	Plano	01
		Sala do Capítulo	04	Plano	04
		Salão	02	Plano	02
		Refeitório	01	Plano	01
		Biblioteca	01	Plano	01
Exterior	47	Nártex/Galilé	00		
		Abaixo do coro	00		
		Nave	16	Plano	01
				Sanqueado	10
				Masseira	01
				Abóbada de berço	01
				Abóbada de arco abatido	02
				Abóbada de falso arco abatido	01
		Transepto	02	Abóbada de berço	02

		Capela-mor	13	Abóbada de berço	08
				Abóbada de arestas	01
				Abóbada de lunetas/liernes	01
				Asna de nível com cinco panos	01
				Abóbada de berço com extremidade oitavada	01
				Cúpula	01
		Sacristia	00		
		Edícula	02	Abóbada de berço	01
				Abóbada de arestas	01
		Capela	04	Plano	01
				Abóbada de falso arco abatido	02
				Abóbada de falso arco abatido com cinco panos	01
		Portaria	00		
		Corredor	04	Plano	04
		Escadaria	01	Plano	01
		Sala do Capítulo	00		
		Consistório	02	Plano	02
		Refeitório	00		
		Biblioteca	03	Plano	03
Não identificados	03	Capela-mor	01		
		Capela	01		
		Claustro	01		
Total	106				

Fonte: Elaboração nossa.

Apêndice E – Distribuição das linguagens plásticas dos tetos dos Conventos franciscanos do Nordeste.

DISTRIBUIÇÃO NO MAPA DO NORDESTE



QUANTITATIVO GERAL

Material	Quantidade total
Não identificado	03
Singularidades	03
Elementos isolados	05
Quadratura	29
Medalhão iconográfico	31
Caixotões	35
Total	106

QUANTIDADE DE TETOS POR LINGUAGENS

Material	Q.	Locais	Convento
Não identificado	01	Claustro (?)	João Pessoa
	01	Capela-mor (?)	Sirinhaém
	01	Capela (Ordem Terceira)	São Francisco do Conde
Singularidades	03	Capelas laterais (Lado da Epístola) Capelas laterais (Lado do Evangelho) Capela-mor (Ordem Terceira)	Salvador

Elementos isolados	02	Capela-mor (Ordem Terceira) Edícula (Ordem Terceira)	Recife
	01	Corredor de acesso	Penedo
	01	Nártex/galilé	São Francisco do Conde
	01	Nártex/galilé	São Francisco de Paraguaçu
Medalhão iconográfico	01	Nartex/galilé	João Pessoa
	02	Capela-mor Edícula	Igarassu
	01	Biblioteca do primeiro piso	Olinda
	11	Nave Biblioteca Corredor 1 Nave (Ordem Terceira) Sacristia (Ordem Terceira) Portaria (Ordem Terceira) Escadaria (Ordem Terceira) Capela (Ordem Terceira) Corredor 2 (Ordem Terceira) Corredor 3 (Ordem Terceira) Consistório (Ordem Terceira)	Recife
	01	Nave	Ipojuca
	02	Abaixo do coro Nave	Marechal Deodoro
	02	Abaixo do coro Portaria	Penedo
	03	Nave Capela-mor Capela-mor (Ordem Terceira)	São Cristóvão
	03	Abaixo do coro Capela-mor Sacristia	São Francisco do Conde
	04	Corredor 4 Abaixo do coro (Ordem Terceira) Sacristia (Ordem Terceira) Capela dos Noviços (Ordem Terceira)	Salvador
	01	Abaixo do coro	Cairu
Quadratura	04	Abaixo do coro Nave Sacristia Capela dos Noviços (Ordem Terceira)	João Pessoa
	03	Nave Sacristia Sala do Capítulo	Igarassu
	05	Abaixo do coro Capela de Santa Ana Biblioteca do segundo piso	Olinda

		Capela dos Noviços (Ordem Terceira) Sacristia (Ordem Terceira)	
	01	Corredor	Sirinhaém
	05	Nave Capela-mor Sala Nave (Ordem Terceira) Capela-mor (Ordem Terceira)	Penedo
	01	Nave (Ordem Terceira)	São Cristóvão
	01	Nave	São Francisco do Conde
	07	Corredor 1 (Epístola) Corredor 2 (Evangelho) Transepto (Epístola) Transepto (Evangelho) Corredor 3 Portaria Corredor 9 (Ordem Terceira)	Salvador
	02	Nave Sacristia	Cairu
Caixotões	02	Capela-mor Capela (Ordem Terceira)	João Pessoa
	02	Galilé/Nártex Abaixo do coro	Igarassu
	10	Galilé/Nártex Nave da igreja Corredor da sacristia Sacristia Corredor de acesso Refeitório Sala do Capítulo “Sala dos filósofos” Nave da Capela de São Roque (Ordem Terceira) Capela-mor da Capela de São Roque (Ordem Terceira)	Olinda
	04	Abaixo do coro Capela-mor Portaria Nave da Capela Dourada (Ordem Terceira)	Recife
	01	Sacristia	Ipojuca
	01	Capela-mor	Marechal Deodoro
	13	Nártex/Abaixo do coro Nave da igreja Capela-mor Corredor 5 Corredor 6 Sacristia	Salvador

		Corredor 7 Sala do Capítulo Biblioteca Nave da igreja (Ordem Terceira) Escadaria (Ordem Terceira) Corredor 8 (Ordem Terceira) Consistório (Ordem Terceira)	
	02	Portaria Sala do Capítulo	Cairu
Total	106		

QUATIDADE DE LINGUAGENS POR CONVENTO		
Convento	**Q.**	**Linguagem**
João Pessoa	02	Tetos em caixotões
	04	Tetos em quadratura
	01	Teto em medalhão iconográfico
	01	Teto não identificado
Total	08	
Igarassu	02	Tetos em caixotões
	03	Tetos em quadratura
	02	Teto em medalhão iconográfico
Total	07	
Olinda	10	Tetos em caixotões
	05	Tetos em quadratura
	01	Tetos em medalhão iconográfico
Total	16	
Recife	04	Tetos em caixotões
	11	Tetos em medalhão iconográfico
	02	Teto com elementos isolados
Total	17	
Ipojuca	01	Teto em caixotões
	01	Tetos em medalhão iconográfico
Total	02	
Sirinhaém	01	Teto em quadratura
	01	Teto não identificado
Total	02	
Marechal Deodoro	01	Teto em caixotões
	02	Tetos em medalhão iconográfico
Total	03	
Penedo	05	Tetos em quadratura

	02	Tetos em medalhão iconográfico
	01	Teto com elementos isolados
Total	08	
São Cristóvão	01	Teto em quadratura
	03	Tetos em medalhão iconográfico
Total	04	
São Francisco do Conde	01	Teto em quadratura
	03	Tetos em medalhão iconográfico
	01	Teto com elementos isolados
	01	Teto não identificado
Total	06	
Salvador	13	Tetos em caixotões
	07	Tetos em quadratura
	04	Tetos em medalhão iconográfico
	03	Tetos com singularidades
Total	27	
São Francisco de Paraguaçu	01	Teto com elementos isolados
Total	01	
Cairu	02	Tetos em caixotões
	02	Tetos em quadratura
	01	Teto em medalhão iconográfico
Total	05	

Fonte: Elaboração nossa.

Apêndice F – Figuras identificáveis nos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste[285].

Figura	Categorias	Localização	Convento
A			
Abel	Figura Bíblica	Abaixo do coro	Salvador
Santo Agostinho de Hipona	Santo Católico Doutor da Igreja	Nave da igreja (OT)	Salvador
Papa Alexandre V	Eclesiástico Franciscano	Abaixo do coro	João Pessoa
		Corredor	Olinda
		Abaixo do coro	Recife
Alexandre de Hales	Filósofos e Teólogo Eclesiástico Franciscano	"Sala dos Filósofos" Capela de Santa Ana	Olinda
		Abaixo do coro	Recife
		Biblioteca	Salvador
Álvaro Pais	Doutor da Igreja	Biblioteca	Salvador
Santo Ambrósio	Santo Católico Doutor da Igreja	Nave da igreja (OT)	Salvador
Santa Ana	Figura Bíblica	Nave da igreja	Olinda
		Nave da igreja	Salvador
Santo André Apóstolo	Figura Bíblica	Sacristia	Olinda
Beata Angelina de Marciano ou de Corbara	Santo Franciscano	Consistório (OT)	Salvador
Santo Antônio de Lisboa e Pádua	Santo Franciscano Doutor da Igreja	Nave da igreja Capela-mor	João Pessoa
		Nave da igreja	Igarassu
		Sacristia	Olinda
		Nave da igreja	Recife
		Abaixo do coro	São Francisco do Conde
		Nave da igreja (OT)	Salvador
		Nave da igreja Sacristia	Cairu
Venerável Antônio Enfermeiro	Eclesiástico	Consistório (OT)	Salvador
Santa Apolônia	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Apóstolos	Grupo Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda
Assuero	Figura Bíblica	Nave da igreja	Salvador
B			

[285] As marcações em cinza são para aquelas figuras que não há certeza de quem sejam, só foi reconhecido o que está escrito nas pinturas.

Santa Bárbara	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
São Benedito	Santo Franciscano	Torre	Salvador
São Bernardino de Feltre	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
São Bernardino de Sena	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
Beata Benvenuta Boiani	Santo Franciscano	Corredor 6 (OT)	Salvador
Ministro Geral e Cardeal Bertrand de Turre	Eclesiástico Franciscano Doutor da Igreja	Portaria	Salvador
São Boaventura	Santo Franciscano Eclesiástico Franciscano Doutor da Igreja	"Sala dos Filósofos" Capela de Santa Ana Capela de São Roque (OT)	Olinda
		Abaixo do coro	Recife
		Portaria	Salvador
Santa Branca Rainha da França[286]	Santo Franciscano	Capela de São Roque (OT)	Olinda
Santa Brígida da Suécia	Santo Franciscano	Capela-mor (OT)	Olinda
C			
São Camilo de Lellis	Santo Franciscano		
Cain	Figura Bíblica	Abaixo do coro	Salvador
Santa Cândida	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
São Carlos Borromeu	Santo Franciscano Eclesiástico Franciscano	Capela de São Roque (OT)	Olinda
São Carlos D	Santo Franciscano	Capela de São Roque (OT)	Olinda
Santa Catarina	Santa Católica Mártir	Sacristia	Olinda
		Sala do Capítulo	Salvador
Venerável Catarina Rainha da Bosnia	Eclesiástico	Consistório (OT)	Salvador
Santa Cecília	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa Clara de Assis	Santo Franciscano	Sacristia	Olinda
		Abaixo do coro	Marechal Deodoro
Papa Clemente XIV	Eclesiástico Franciscano	Abaixo do coro	João Pessoa
		Portaria	Salvador
Santa Coleta	Santo Franciscano Mártir	Corredor 6 (OT)	Salvador
Santa Columba	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador

[286] Na realidade, seria originária de Castela, mas casou-se com o rei Luís VIII da França e tornou-se mãe de São Luís da França, por isso, muitas vezes é chamada também de Santa Branca de Castela.

São Conrado de Placência	Santo Franciscano	Corredor 6 (OT)	Salvador
Santa Córdula de Colônia	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
D			
Beato Demetrio Albano (?)	Santo Franciscano	Corredor 6 (OT)	Salvador
Santa Delfina	Santo Franciscano	Consistório (OT)	Salvador
Deus	Figura Bíblica	Nave da igreja	João Pessoa
		Nave da igreja	Olinda
		Nave da igreja	Ipojuca
		Capela-mor	São Francisco do Conde
		Nave da igreja	Salvador
		Nave da igreja	Cairu
São Diogo de Alcalá	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
São Domingos de Gusmão	Santo Católico	Sacristia	Olinda
		Nave da igreja	São Francisco do Conde
		Nave da igreja (OT)	Salvador
		Nave da igreja	Cairu
Santa Dorotéia	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
E			
Santa Efigênia	Santo Franciscano	Torre	Salvador
Santa Emerenciana	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Espírito Santo	Figura Bíblica	Nave da igreja Sacristia	João Pessoa
		Nave da igreja	Olinda
		Capela-mor (OT) Lavabo (OT)	Recife
		Nave da igreja	Ipojuca
		Capela-mor	São Francisco do Conde
		Nave da igreja	Salvador
Ester	Figura Bíblica	Nave da igreja	Salvador
Santa Eufrásia	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa Eulália	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
F			
São Fernando Rei de Castela	Santo Católico	Nave da Capela de São Roque (OT)	Olinda
Santa Flávia Domitila	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santos Frades Menores	Grupo Santo Católico	Abaixo do coro	João Pessoa
		Abaixo do coro	Igarassu
		Sacristia	São Francisco do Conde

São Francisco de Assis	Santo Franciscano	Nave da igreja Capela-mor Capela dos Noviços (OT)	João Pessoa
		Nave da igreja	Igarassu
		Sacristia Capela de Santa Ana Nave da Capela de São Roque (OT) Capela dos Noviços (OT) Sacristia (OT)	Olinda
		Nave da igreja (OT)	Recife
		Nave da igreja	Ipojuca
		Nave da igreja	Marechal Deodoro
		Nave da capela (OT)	Penedo
		Nave da igreja Capela-mor Nave da capela (OT)	São Cristóvão
		Capela-mor	São Francisco do Conde
		Nave da Igreja (OT) Escadaria (OT) Capela dos Noviços (OT)	Salvador
		Nave da igreja	Cairu
Beato Francisco	Santo Franciscano	Consistório (OT)	Salvador
Cardeal Francisco Jiménez de Cisneiros	Eclesiástico Franciscano	Galilé	Igarassu
São Francisco de Pavia	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
São Francisco Solano	Santo Franciscano	Nave da igreja	João Pessoa
		Galilé	Igarassu
G			
São Gabriel Arcanjo	Figura bíblica Santo Católico	Nave da igreja	Olinda
Beato e Arcebispo Gaspar de Leão[287]	Santo Franciscano Eclesiástico Franciscano	Nave da Capela de São Roque (OT)	Olinda
Beato Geraldo de Vila Magna	Santo Franciscano	Consistório (OT)	Salvador
Geraldus Odonis	Filósofos e Teólogo	Biblioteca	Salvador
São Gregório Magno	Santo Católico	Sacristia	Olinda

[287] Provável identidade com base no que está escrito na base da pintura: “B. Liam Arcebispo”.

	Doutor da Igreja	Nave da igreja (OT)	Salvador
Guilherme de Ockham	Filósofos e Teólogo Eclesiástico Franciscano	“Sala dos Filósofos” Nave da Capela de São Roque (OT)	Olinda
		Abaixo do coro	Recife
		Biblioteca	Salvador
		Abaixo do coro	Cairu
H			
Santo Henrique rei de Dasia	Santo Franciscano	Nave da Capela de São Roque (OT)	Olinda
Herodes	Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda
Holofernes	Figura bíblica	Nave da igreja	Salvador
I			
Santa Inês de Assis	Santo Franciscano	Portaria	Salvador
Santa Inês	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa Iria	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa Isabel	Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda
Santa Isabel da Hungria	Santo Franciscano	Corredor 6 (OT) Consistório (OT)	Salvador
Santa Isabel Rainha de Portugal	Santo Franciscano	Nave da Igreja (OT) Corredor 6 (OT)	Salvador
Santo Ivo	Santo Franciscano	Nave da igreja (OT)	Salvador
J			
Jacó (Israel)	Figura bíblica	Nave da igreja	Salvador
São Jacomé da Marca	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
Jael (Yael)	Figura bíblica	Abaixo do coro	Salvador
São Jerônimo	Santo Católico Doutor da Igreja	Nave da igreja (OT)	Salvador
Jesus Cristo (Menino)	Figura bíblica	Capela-mor	João Pessoa
		Sala do Capítulo	Igarassu
		Sacristia	Olinda
		Nave da igreja	Recife
		Abaixo do coro	São Francisco do Conde
		Nave da igreja Sacristia	Cairu
Jesus Cristo (Adulto)	Figura bíblica	Nave da igreja	João Pessoa
		Nave da igreja Sacristia Capela de Santa Ana Sacristia (OT)	Olinda
		Nave da igreja (OT)	Recife

		Nave da igreja	Ipojuca
		Corredor	Sirinhaém
		Nave da igreja	Marechal Deodoro
		Nave da igreja	São Cristóvão
		Nave da igreja Capela-mor	São Francisco do Conde
		Nave da igreja Nave da igreja (OT) Consistório (OT)	Salvador
Santa Joana	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa (?) Joana Rainha de Castela	Santo Franciscano	Capela de São Roque (OT)	Olinda
São João Batista	Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda
São João de Capistrano	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
Beato Juan Lorenzo de Cetina	Santo Franciscano Mártir	Sacristia	Olinda
		Sacristia Corredor 6 (OT)	Salvador
Beato João Eremita (?)[288]	Santo Franciscano	Consistório (OT)	Salvador
Beato João Duns Escoto	Filósofos e Teólogo Eclesiástico Franciscano	Abaixo do coro	Igarassu
		Sacristia “Sala dos Filósofos” Capela de Santa Ana Nave da Capela de São Roque (OT)	Olinda
		Abaixo do coro	Recife
		Abaixo do coro	Cairu
Beato João Ermitão	Beato Terceiro	Consistório (OT)	Salvador
São João Evangelista	Figura Bíblica	Sacristia	João Pessoa
		Abaixo do coro	Olinda
		Capela do hospital (OT)	Recife
		Abaixo do coro Nave da igreja (OT)	Salvador
São João Montecorvino[289]	Santo Franciscano Eclesiástico Franciscano	Nave da Capela de São Roque (OT)	Olinda
São João do Prado	Santo Franciscano Mártir	Nave da igreja	João Pessoa
São Joaquim	Figura Bíblica	Nave da igreja	Olinda
		Nave da igreja	Salvador

[288] “O biato Joaõ Irmitaõ”, como consta no emblema abaixo da pintura, provavelmente se refere ao Ermitão da Ordem Terceira João da Paz (1270-1340). https://www.capuchinhos.org.br/santoral/bem-aventurado-joao-da-paz.
[289] Provável identidade com base no que está escrito na base da pintura: “S. Joaõ Arcebispo”. São João Montecorvino foi arcebispo de Khanbaliq (China).

São Jorge	Santo Católico Mártir	Sacristia	Olinda
São José	Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda
		Nave da igreja	Cairu
Ministro Geral José Ximenes Samaniego	Eclesiástico Franciscano	Portaria	Salvador
Judite	Figura Bíblica	Nave da igreja	Salvador
Venerável Julia	Terceira	Consistório (OT)	Salvador
Santa Justina	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
L			
Beato Liam Arcebispo	Eclesiástico Franciscano	Capela de São Roque (OT)	Olinda
Santa Libária	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa Liberata	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
São Lucas Evangelista	Figura Bíblica	Abaixo do coro	Olinda
		Capela do hospital (OT)	Recife
		Abaixo do coro Nave da igreja (OT)	Salvador
Santa Lucrécia	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
São Luís rei da França	Santo Franciscano	Nave da igreja (OT) Consistório (OT)	Salvador
São Luís bispo de Tolousa	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
Santa Luzia	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
M			
São Marcos Evangelista	Figura Bíblica	Abaixo do coro	Olinda
		Capela do hospital (OT)	Recife
		Abaixo do coro Nave da igreja (OT)	Salvador
Santa Margarida de Cortona	Santa Católica Mártir	Capela-mor (OT)	Olinda
		Sala do Capítulo Consistório (OT)	Salvador
Santa Maria	Figura Bíblica	Capela-mor Sacristia	João Pessoa
		Sacristia	Igarassu
		Sacristia	Olinda
		Nave da igreja	Ipojuca
Santa Maria Nossa Senhora dos Anjos	Figura Bíblica	Nave da igreja Sacristia	Olinda
Santa Maria	Figura Bíblica	Nave da igreja	João Pessoa

Nossa Senhora da Imaculada Conceição		Nave da igreja	Igarassu
		Nave da igreja Biblioteca Capela de São Roque (OT)	Olinda
		Abaixo do coro	Recife
		Nave da igreja	Marechal Deodoro
		Nave da igreja	Penedo
		Capela-mor (OT)	São Cristóvão
		Nave da igreja Nave da igreja (OT) Escadaria (OT)	Salvador
		Abaixo do coro Nave da igreja Sacristia Sala do Capítulo	Cairu
Santa Maria Nossa Senhora da Misericórdia	Figura Bíblica	Abaixo do coro	João Pessoa
		Sacristia	São Francisco do Conde
Santa Maria Nossa Senhora da Penha	Figura Bíblica	Sala do Capítulo	Igarassu
Santa Maria Madalena	Figura Bíblica	Sacristia	João Pessoa
Beata Maria de Massa (?)	Santo Franciscano	Consistório (OT)	Salvador
Santa Marta	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa Martinha	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
São Mateus Evangelista	Figura Bíblica	Abaixo do coro	Olinda
		Capela do hospital (OT)	Recife
		Abaixo do coro Nave da igreja (OT)	Salvador
Matheus de Golozina	Santo Franciscano	Consistório (OT)	Salvador
São Mateus Robeo	Santo Franciscano	Capela de São Roque (OT)	Olinda
São Miguel Arcanjo	Figura bíblica Santo Católico	Nave da igreja	Salvador
Moisés	Figura Bíblica	Nave da igreja	Salvador
N			
Papa Nicolau III	Eclesiástico	Capela de Santa Ana	Olinda
Papa Nicolau IV	Eclesiástico Franciscano	Abaixo do coro	João Pessoa
		Corredor	Olinda
		Abaixo do Coro	Recife
		Portaria	Salvador

Nicolau de Lira	Filósofos e Teólogo Eclesiástico Franciscano	“Sala dos Filósofos”	Olinda
P			
São Pascoal Bailão	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
Santa Paula	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
São Paulo Apóstolo	Figura Bíblica	Sacristia	Olinda
São Pedro Apóstolo	Figura Bíblica	Sacristia	Olinda
São Pedro de Alcântara	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
Pedro Auréolo	Filósofos e Teólogo Eclesiástico Franciscano	“Sala dos Filósofos” Capela de Santa Ana	Olinda
		Biblioteca	Salvador
São Pedro Batista Blásquez	Santo Franciscano	Nave da igreja	João Pessoa
Beato Pedro de Dueñas	Santo Franciscano Mártir	Sacristia	Olinda
		Sacristia Corredor 6 (OT)	Salvador
São Pedro Regalado	Santo Franciscano	Galilé	Igarassu
Beato Pedro Tecelão[290] (?)	Santo Franciscano	Corredor 6 (OT)	Salvador
Santa Petronila	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Santa Prisca	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
Q			
Santa Quitéria	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
R			
Raimundo Lúlio	Filósofos e Teólogo Eclesiástico Franciscano	“Sala dos Filósofos”	Olinda
		Consistório (OT)	Salvador
Reis Magos	Grupo Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda
Frei Ricardo de Flindado	Eclesiástico Franciscano	Capela de São Roque (OT)	Olinda
Beato Roberto Malatesta	Santo Franciscano	Capela-mor (OT)	Olinda
São Roque	Santo Católico	Capela-mor (OT)	Olinda
Santa Rosa de Lima	Santo Franciscano	Nave da igreja (OT)	Salvador
Santa Rosa de Viterbo	Santo Francisco	Capela-mor (OT)	Olinda
		Portaria	Salvador
Santa Rosália	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador

[290] Não foi identificado nenhum beato de nome Pedro que tivesse associado à tecelagem, mas existem um beato Pedro de Gambacorta (1355-1435) eremita membro da Ordem Terceira de São Francisco.

S			
São Sebastião	Santa Católica Mártir	Sacristia	Olinda
Simeão	Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda
Sísera	Figura bíblica	Abaixo do coro	Salvador
T			
Santa Tecla	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
U			
Santa Úrsula	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
V			
Santa Veneranda	Santa Católica Mártir	Sala do Capítulo	Salvador
X			
Papa Xisto IV	Eclesiástico Franciscano	Abaixo do coro	João Pessoa
		Corredor	Olinda
		Abaixo do coro	Recife
Papa Xisto V	Eclesiástico Franciscano	Abaixo do coro	João Pessoa
		Abaixo do coro	Recife
Z			
Zacarias	Figura bíblica	Nave da igreja	Olinda

Fonte: Elaboração nossa.

Apêndice G – Catálogo Analítico

Este catálogo agrupa o conjunto de tabelas com dados específicos acerca de cada um dos tetos identificados nos Conventos Franciscanos do Nordeste, organizados segundo suas características materiais e analisados nesta tese. A estruturação foi feita com base nas linguagens plásticas dos tetos, observadas no sétimo capítulo deste trabalho, com o objetivo de sistematizar as informações dos nossos objetos de estudo e fornecer bases metodológicas para trabalhos futuros.

Por razões da ausência de dados substanciais para a construção de uma tabela pormenorizada, não foram incluídos nessa catalogação os três exemplos não identificados: o primeiro nas dependências da Ordem Terceira do Convento de São Francisco do Conde, o segundo e o terceiro que correspondem a algumas tábuas com pinturas que podem ter feito parte do teto da capela-mor do Convento de Sirinhaém e do claustro do Convento de João Pessoa. Os demais estão organizados tipologicamente entre tetos em caixotões, em quadratura, em medalhão iconográfico, em elementos isolados e em singularidade. As características comuns das tabelas apresentam a identificação do espaço, sua localização no conjunto conventual, a direção cardeal de cada limite do teto em relação às paredes do recinto, a materialidade e o estado de conservação até a altura de registro fotográfico dos respectivos forros. Cada tabela também apresenta um resumo descritivo dos exemplares que são segmentados em pontos individualizados. Por fim, alguns registros fotográficos pormenorizam elementos presentes na composição.

Nos modelos para tetos em caixotões estão presentes a quantidade de painéis, seus formatos, a distribuição ao logo da superfície do forro e as temáticas, quando existem. No trecho relacionado aos formatos, apresentamos um modelo esquemático de cada exemplar, assim como o apontamento da quantidade de linhas e colunas, também é seguido de um modelo com a segmentação em linhas vermelhas tracejadas.

Para os tetos em quadratura, apresentamos as suas composições em modelos esquemáticos indicando, na superfície do forro, a localização dos principais volumes de elementos figurativos reunidos num único setor do teto. Ou seja, trechos de balcões onde figuras de indivíduos estão sentados, medalhões com elementos simbólico-

alegóricos anexados numa estrutura arquitetônica fingida, assim como arrombamentos pictóricos com o céu azul e preenchido de nuvens ou um *sfondato* que preenche a região central com cenas histórico-episódicas e elementos antropomórficos. As formas geométricas de cor vermelha indicam o volume central; as azuis se referem àqueles volumes próximos das arestas do teto ou estruturas arquitetônicas fingidas; as amarelas ressaltam medalhões, conjuntos arquitetônicos do segundo patamar e volumes distribuídos entre o central e os próximos aos limites do forro, enquanto as verdes atendem aos medalhões e elementos presentes nos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto. O segundo modelo esquemático é referente aos eixos que ordenam o conjunto de volumes. Estão organizados segundo a posição das figuras no volume central e, também, a disposição do recinto, mimetizando a lógica das direções cardeais e adaptando ao posicionamento dos observadores no meio do espaço. O eixo longitudinal é colocado no sentido da base ao topo da figura ou cena central, similar aos sentidos norte e sul, enquanto o eixo latitudinal cruza o anterior e seguem de um lado ao outro da figura central, assim como ocorre nos sentidos leste e oeste. Os dois casos partem de uma das arestas do teto em direção à aresta no extremo oposto do recinto, enquanto os eixos perpendiculares, ou transversais, cruzam a superfície partido de um vértice ao outro, assim como ocorre nas direções nordeste-sudoeste e noroeste-sudeste. Destaquemos que a associação entre os eixos e as direções cardeais tem função ilustrativa e não correspondem às verdadeiras direções dos espaços onde esses forros foram inseridos, previamente indicadas no princípio de cada tabela. O penúltimo esquema contém a localização aproximada dos pontos de fuga, marcados por pontos e linhas vermelhas, que conduzem as linhas dos desenhos arquitetônicos presentes em cada pintura e o último esquema trata dos patamares de estruturas dessas construções fingidas. Os trechos marcados em verde indicam onde há elementos arquitetônicos referentes ao primeiro patamar, os amarelos ao segundo patamar e os azuis aos arrombamentos pictóricos e *sfondato*, ambos generalizados na terminologia “campo”, ou seja, o que está por trás de toda a composição.

As tabelas dedicadas aos medalhões iconográficos contêm dados sobre a distribuição dos medalhões ao longo da superfície do teto com exemplificação num modelo esquemático contendo: formas geométricas vermelhas para os medalhões

centrais, e amarelas e verdes para aqueles que se encontram nas arestas e nos vértices dos forros, respectivamente. Também estão identificadas as características das molduras de cada medalhão, os formatos e as cores adotadas, além do campo, que, assim como nos exemplos das quadraturas, aqui são colocados como a escolha de superfície que recobre todo o teto como base para a aplicação dos medalhões.

As tabelas para os elementos isolados e as singularidades apresentam os mesmos indicadores do caso anterior, pois há uma similaridade plásticas entre os três casos.

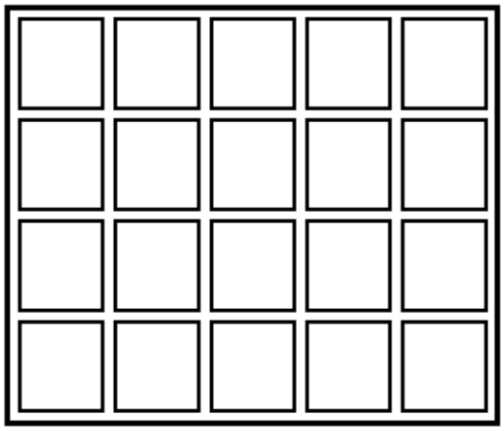
Apêndice G.a. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em caixotões

Convento	Q	Indicador	Espaço
João Pessoa	02	Teto 001	Capela-mor
		Teto 002	Nave da capela (Ordem Terceira)
Igarassu	02	Teto 003	Galilé/Nártex
		Teto 004	Abaixo do coro
Olinda	10	Teto 005	Galilé/Nártex
		Teto 006	Nave da igreja
		Teto 007	Corredor da sacristia
		Teto 008	Sacristia
		Teto 009	Corredor de acesso
		Teto 010	Refeitório
		Teto 011	Sala do Capítulo
		Teto 012	“Sala dos Filósofos”
		Teto 013	Nave da Capela de São Roque (Ordem Terceira)
		Teto 014	Capela-mor da Capela de São Roque (Ordem Terceira)
Recife	04	Teto 015	Abaixo do coro
		Teto 016	Capela-mor
		Teto 017	Portaria
		Teto 018	Capela Dourada (Ordem Terceira)
Ipojuca	01	Teto 019	Sacristia
Marechal Deodoro	01	Teto 020	Capela-mor
Salvador	13	Teto 021	Nártex/Abaixo do coro
		Teto 022	Nave da igreja
		Teto 023	Capela-mor
		Teto 024	Corredor
		Teto 025	Corredor

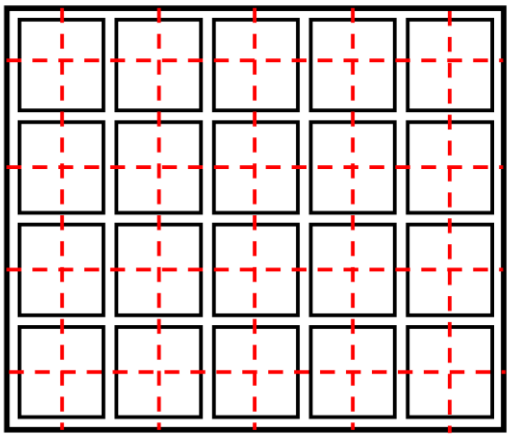
		Teto 026	Sacristia
		Teto 027	Corredor 7
		Teto 028	Sala do Capítulo
		Teto 029	Biblioteca
		Teto 030	Nave da igreja (Ordem Terceira)
		Teto 031	Escadaria (Ordem Terceira)
		Teto 032	Corredor 8 (Ordem Terceira)
		Teto 033	Consistório (Ordem Terceira)
Cairu	02	Teto 034	Portaria
		Teto 035	Sala do Capítulo
Total	**35**		

Teto 001	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de Santo Antônio de João Pessoa
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Lado da Epístola) Nordeste (Altar) Sudoeste (Arco cruzeiro)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Escurecimento e desgaste das pinturas, perda de algumas tábuas

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de berço em caixotões fingidos de malha quadrangular que forra a capela-mor. O suporte é estruturado em 5 (cinco) colunas por 4 (quatro) linhas de caixotões quadrangulares com elementos histórico-episódicos (hagiografias franciscanas). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, que se mantém na mesma linha em relação às traves de madeira ausente de pinturas.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Quadrangular



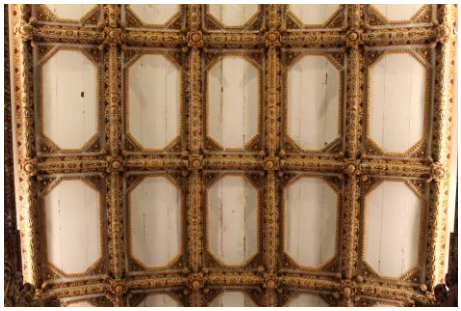
Quantidade 20 (vinte) caixotões
Distribuição 5 x 4 (cinco colunas por quatro linhas)

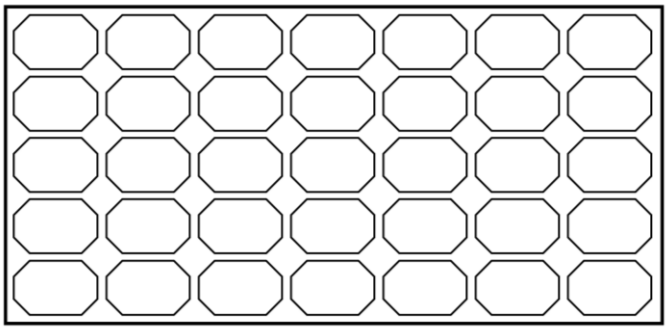


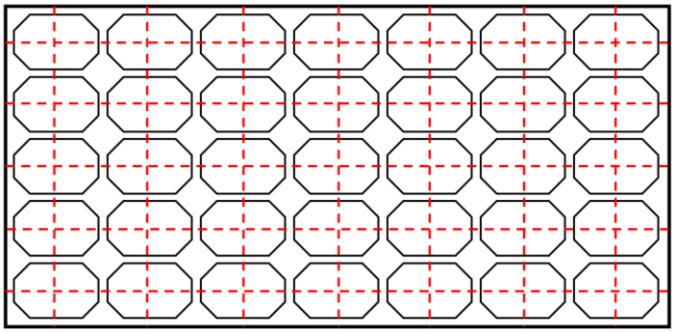
Cores Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante Elementos histórico-episódicos

Tema 1	Caixotões quadrangulares	20	Elementos histórico-episódicos	Hagiografias franciscanas

REGISTROS VISUAIS

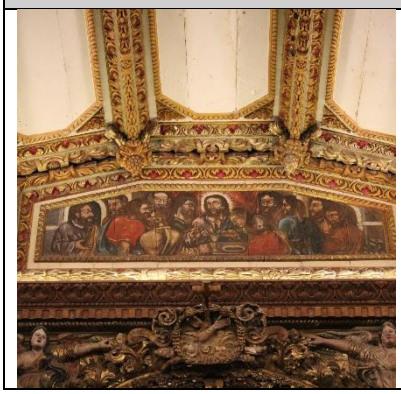
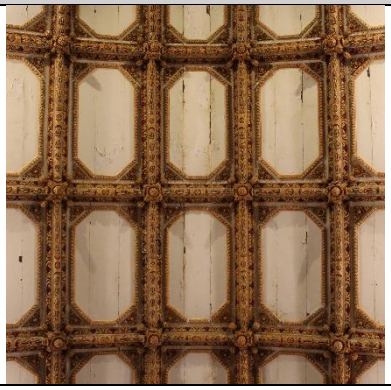
Teto 002	DADOS GERAIS	
	**Espaço**	Capela (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio de João Pessoa
	Estrutura	Teto em abóbada de falso arco abatido com cinco panos fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Altar) Sudeste (Arco de entrada) Nordeste (Lado da Epístola) Sudoeste (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de falso arco abatido com cinco panos em caixotões de malha octogonal que forra a capela da Ordem Terceira. O suporte é estruturado em 5 (cinco) colunas por 7 (sete) linhas de caixotões octogonais com ausência de elementos iconográficos. Todos os painéis possuem emolduramento em tom dourado, que recua em relação às traves de madeira pintadas de dourado e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Octogonal 
Quantidade	35 (trinta e cinco) caixotões
Distribuição	5 x 7 (cinco colunas por sete linhas)



Cores	Tons de branco e dourado
Temática dominante	Ausente

REGISTROS VISUAIS

Teto 003	DADOS GERAIS	
	Espaço	Galilé/Nártex
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Igarassu
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Parede lateral) Sudeste (Acesso à portaria) Nordeste (Acesso à nave da igreja) Sudoeste (Entrada com arcada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Desbotamento das pinturas e fendas no encaixe entre as tábuas

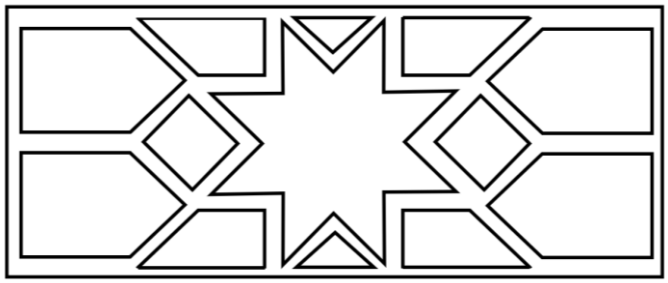
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra a galilé/nártex. O suporte é estruturado em 5 (cinco) colunas por 5 (cinco) linhas de caixotões triangulares, losangulares, trapezoidais irregulares e

pentagonais com elementos antropomórficos (Santos franciscanos) enquanto, no eixo central do teto, em 1 (uma) coluna e 1 (uma) linha do caixotão hexadecagonal em formato de estrela de oito pontas com Elemento Figurativo Simbólico-alegórico (heráldica franciscana). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, azul e vermelho, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas (ramos de flores).

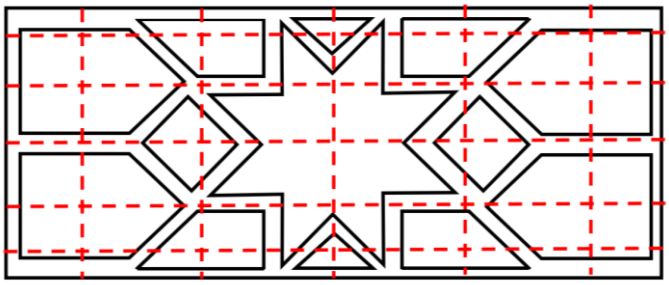
Tipologia Teto em caixotões

Malha Mista (caixotões triangulares, losangulares, trapezoidais irregulares, pentagonais e poligonal em formato de estrela de oito pontas)



Quantidade 13 (treze) caixotões

Distribuição 5 x 5 (cinco colunas por cinco linhas)



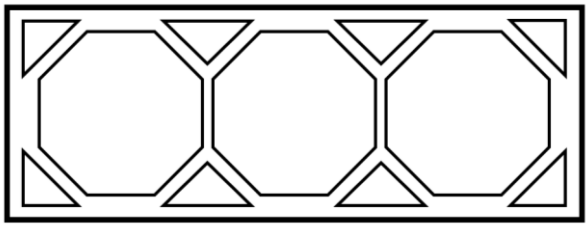
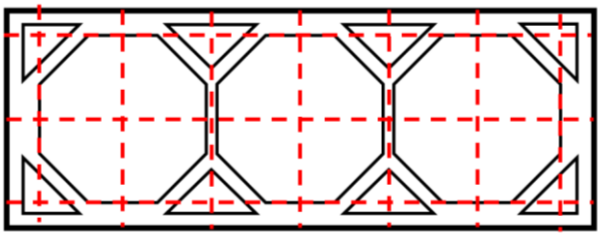
Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante Mista

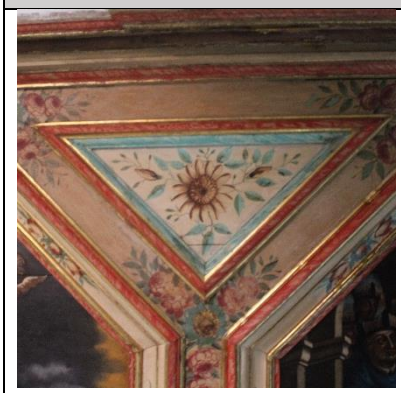
Tema 1	Caixotões triangulares	02	Elementos antropomórficos	Santos franciscanos
	Caixotões losangulares	02	Elementos antropomórficos	Santos franciscanos
	Caixotões trapezoidais irregulares	04	Elementos antropomórficos	Santos franciscanos
	Caixotões pentagonais	04	Elementos antropomórficos	Santos franciscanos
Tema 2	Caixotões poligonal em formato de estrela de oito pontas	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica franciscana

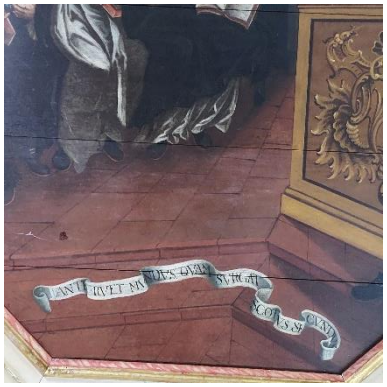
REGISTROS VISUAIS

Teto 004	DADOS GERAIS	
	Espaço	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Igarassu
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Lado da Epístola) Nordeste (Acesso à nave da igreja) Sudoeste (Entrada da igreja)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra o teto abaixo do coro. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 1 (uma) linha de caixotões octogonais com elementos antropomórficos (Mariano) e elementos histórico-episódicos (hagiografias franciscanas) intercalados por 4 (quatro) colunas e 2 (duas) linhas de caixotões triangulares com elementos zoovegetalistas (girassóis). Todos os painéis possuem emolduramento em	

Tipologia	tons de branco, azul e vermelho, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas (ramos de flores). Teto em caixotões			
Malha	Mista (caixotões triangulares e octogonais) 			
Quantidade **Distribuição**	11 (onze) caixotões 7 x 3 (sete colunas por três linhas) 			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Caixotões octogonais	01	Elementos antropomórifocos	Mariano
		02	Elementos histórico-episódicos	Hagiografias franciscanas
Tema 2	Caixotões triangulares	08	Elementos zoovegetalistas	Girassóis

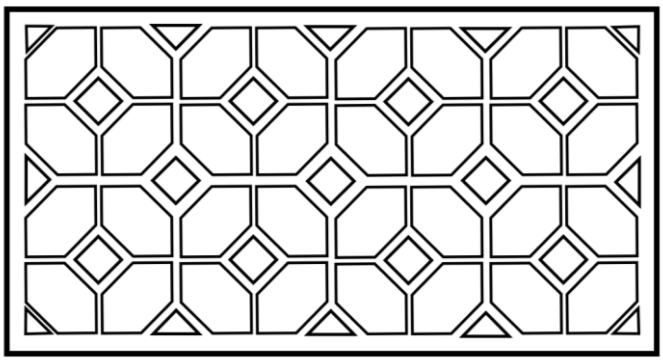
REGISTROS VISUAIS



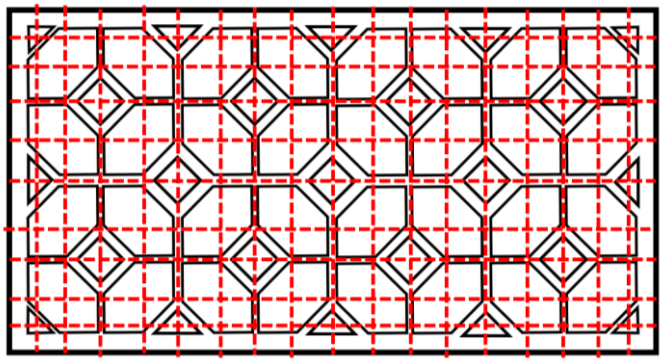


Teto 005	DADOS GERAIS	
	Espaço	Galilé/Nártex
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Madeira envernizada sem pintura
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Entrada) Leste (Acesso à nave da igreja) Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho)
	Período	?
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente
		Ausência de danos e desgastes

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra a galilé/nártex. O suporte é estruturado em 6 (seis) colunas por 4 (quatro) linhas de caixotões hexagonais intercalados por 5 (cinco) colunas de 3 (três) linhas de caixotões losangulares e 4 (quatro) colunas de 3 (três) linhas de caixotões triangulares. Quase todos os painéis recuam em relação às traves de madeira, com exceção de 6 (seis) painéis triangulares que avançam em relação às traves. Toda a estrutura não apresenta atualmente pintura cromática, possuindo apenas uma cobertura de verniz.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões triangulares, losangulares e hexagonais)



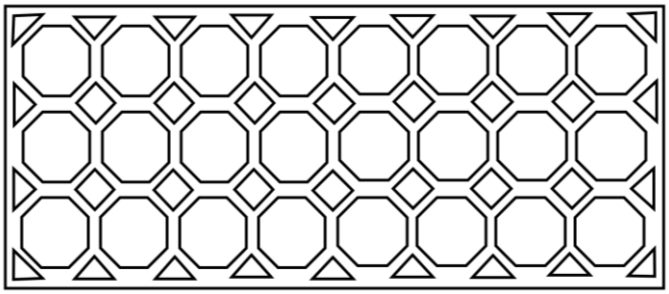
Quantidade 42 (quarenta e dois) caixotões
Distribuição 9 x13 (nove colunas por treze linhas)

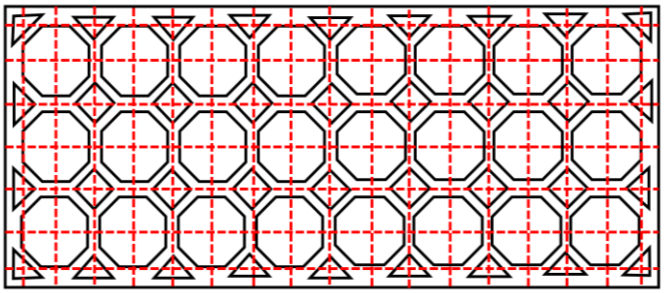


Cores Cor natural da madeira
Temática dominante Ausente

REGISTROS VISUAIS

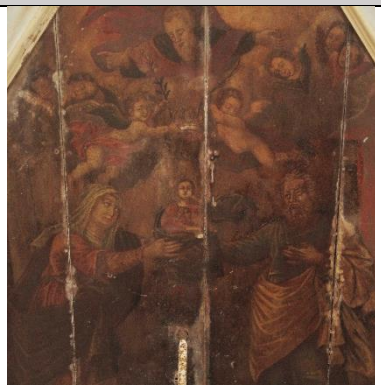
Teto 006	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave da igreja
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto de masseira fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Entrada) Leste (Arco cruzeiro) Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas e alguns danos nos painéis

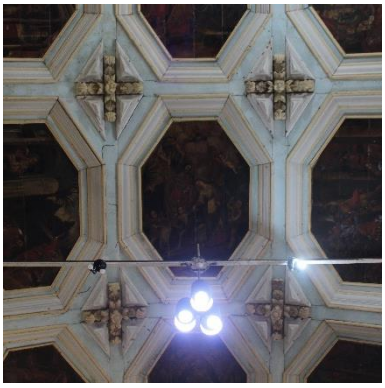
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto de masseira em caixotões de malha mista que forra a nave da igreja de Nossa Senhora das Neves. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 8 (oito) linhas de caixotões octogonais com elementos histórico-episódicos (marianos) intercalados por 4 (quatro) colunas e 9 (nove) linhas de caixotões losangulares e triangulares (estão integrados na mesma função estrutural) com elementos zoovegetalistas em talha. Todos os painéis octogonais possuem emolduramento em tons de branco e bege, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de azul; enquanto que todos os painéis triangulares e losangulares possuem emolduramento em tons de branco, que avançam em relação às traves.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões losangulares e octogonais) 
Quantidade	60 (sessenta) caixotões
Distribuição	7 x 17 (sete colunas por dezessete linhas)

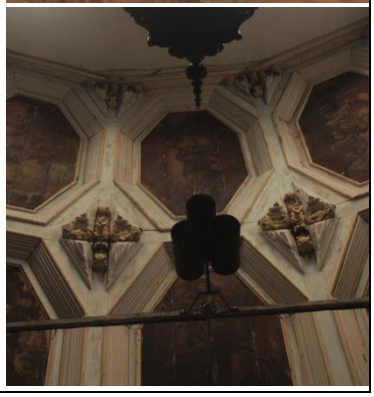


Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Caixotões octogonais	24	Elementos histórico-episódicos	Mariano
Tema 2	Caixotões losangulares	36	Elementos zoovegetalistas	Folhagens

REGISTROS VISUAIS







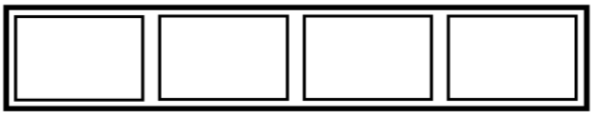
Teto 007	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor (acesso entre igreja, sacristia, claustro e escadarias)
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Entrada do claustro) Leste (Acesso à sacristia) Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Mal Severo escurecimento das pinturas e um dos painéis perdeu a pintura

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição
Teto plano em caixotões de malha retangular que forra o corredor de acesso entre a igreja, o claustro, as escadarias e a sacristia. O suporte é estruturado em 1 (uma) coluna de 4 (quatro) linhas de caixotões retangulares com elementos antropomórficos (franciscanos). Todos os painéis possuem emolduramento e permanecem no mesmo nível das traves de madeira recoberta com verniz.

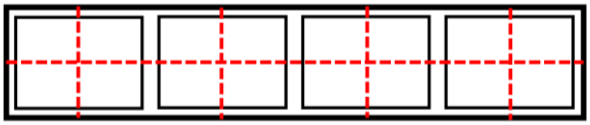
Tipologia
Teto em caixotões

Malha
Retangular



Quantidade
4 (quatro) caixotões

Distribuição
1 x 4 (uma coluna por quatro linhas)



Cores
Tons de branco, cinza, azul, vermelho e castanho

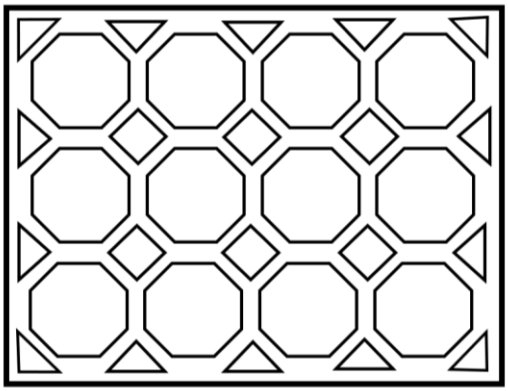
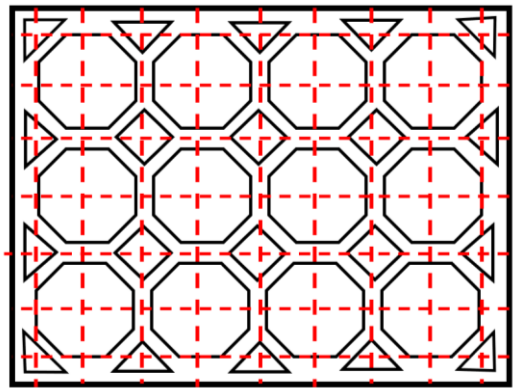
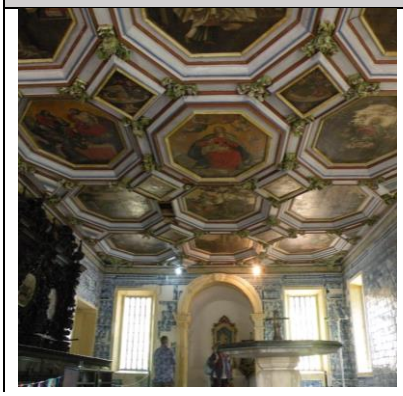
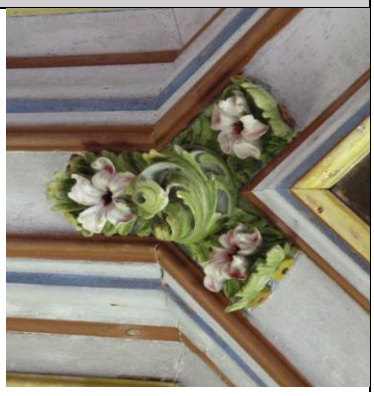
Temática dominante
Elementos antropomórficos

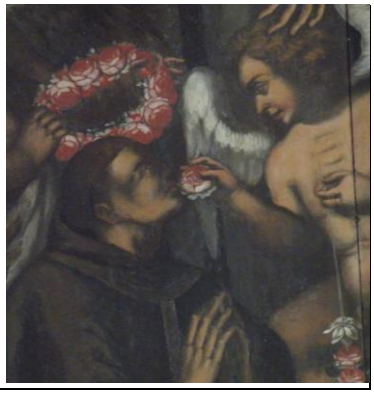
Tema 1	Caixotões retangulares	04	Elementos antropomórficos	Papas franciscanos

REGISTROS VISUAIS

Teto 008	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sacristia
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Entrada) Leste (Parede oposta ao arcaz) Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas

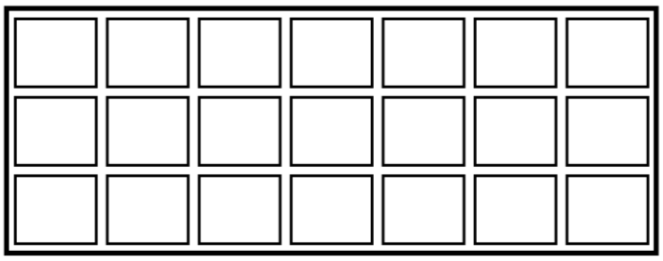
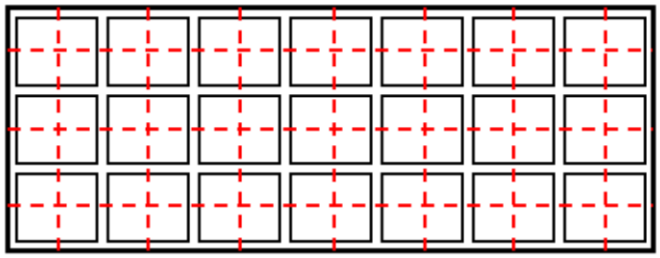
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra a sacristia. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 5 (cinco) linhas de caixotões octogonais com elementos histórico-episódicos (hagiografias franciscanas) intercalados por 2 (duas) colunas e 4 (quatro) linhas de caixotões losangulares com elementos zoovegetalistas (naturezas-mortas). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, azul, amarelo e vermelho, que avança em relação às traves de madeira pintadas de branco

<table>
<tr><td>Tipologia</td><td colspan="4">e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias que simulam plantas ao natural.
Teto em caixotões</td></tr>
<tr><td>Malha</td><td colspan="4">Mista (caixotões losangulares e octogonais)
  </td></tr>
<tr><td>Quantidade
Distribuição</td><td colspan="4">45 (quarenta e cinco) caixotões
5 x 9 (cinco colunas por nove linhas)
  </td></tr>
<tr><td>Cores</td><td colspan="4">Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho</td></tr>
<tr><td>Temática dominante</td><td colspan="4">Mista</td></tr>
<tr><td>Tema 1</td><td rowspan="2">Caixotões octogonais</td><td>14</td><td>Elementos histórico-episódicos</td><td rowspan="2">Hagiografias franciscanas
Mariana</td></tr>
<tr><td>Tema 2</td><td>01</td><td>Elementos antropomórficos</td></tr>
<tr><td></td><td>Caixotões losangulares</td><td>08</td><td>Elementos zoovegetalistas</td><td>Naturezas-mortas</td></tr>
<tr><td colspan="5">REGISTROS VISUAIS</td></tr>
<tr><td colspan="5">   </td></tr>
</table>



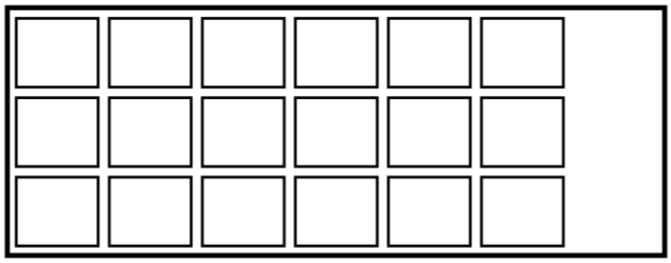
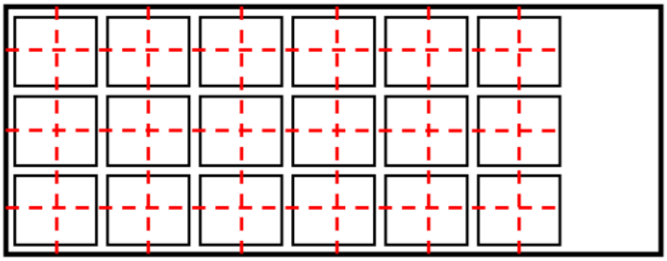
Teto 009	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor (acesso entre portaria, escadarias, claustro, refeitório e mirador)
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Verniz sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Entrada) Leste (Acesso ao mirador) Norte (Lado da Epístola; acesso ao claustro) Sul (Lado do Evangelho; acesso ao refeitório)
	Período	?
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha retangular que forra o corredor de acesso entre a portaria atual, as escadarias, o claustro, o refeitório e o mirador. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 7 (sete) linhas de caixotões retangulares ausentes de representações iconográficas. Todos os painéis possuem emolduramento que permanece no mesmo nível das traves de madeira pintadas de verniz.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Retangular

	
Quantidade	21 (vinte e um) caixotões
Distribuição	3 x 7 (três colunas por sete linhas)
	
Cores	Cor natural da madeira
Temática dominante	Ausente

Teto 010	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Refeitório
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Lateral direita) Leste (Lateral esquerda, voltada para o mirador) Norte (Entrada) Sul (Parede oposta à entrada com visão para o exterior)
	Período	?
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

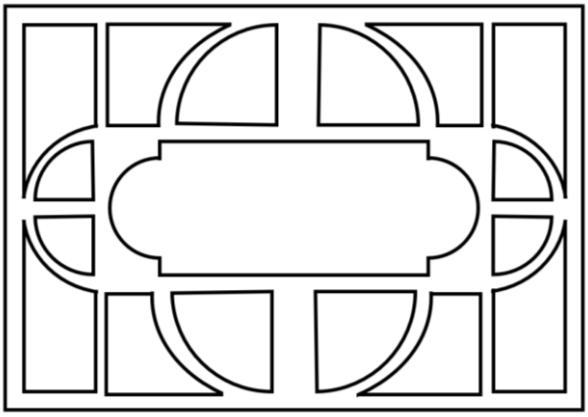
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha retangular que forra o refeitório. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 6 (seis) linhas de caixotões retangulares ausentes de representações iconográficas. Todos os painéis possuem emolduramento pintados de cinza que recuam em relação ao nível das traves de madeira pintadas de branco. Uma possível sétima linha de três colunas do teto foi recoberto por tábuas de madeira.

Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Retangular
	
Quantidade	18 (dezoito) caixotões
Distribuição	3 x 6 (três colunas por seis linhas)
	
Cores	Tons de branco e cinza
Temática dominante	Ausente

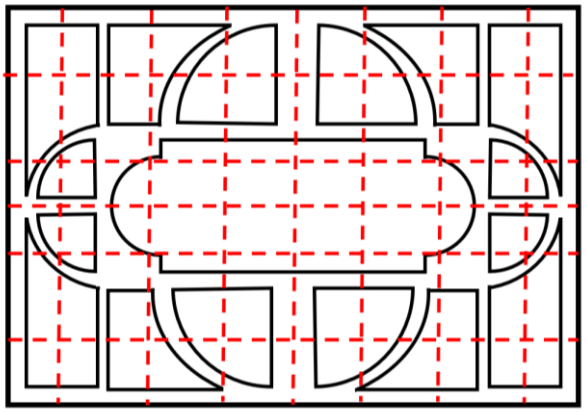
REGISTROS VISUAIS

Teto 011	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sala do Capítulo
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Lado direito) Leste (Lado esquerdo) Norte (Entrada) Sul (Altar)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Escurecimento das pinturas, danos na pintura central e parte da talha ausente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra a Sala do Capítulo. O suporte é estruturado em 4 (quatro) colunas de 3 (três) linhas de caixotões com elementos histórico-episódicos e zoovegetalistas, sendo quatro caixotões trapezoidais irregulares e um caixotão octogonal irregular, 2 (duas) colunas de 2 (duas) linhas de caixotões trapezoidais irregulares contendo elementos zoovegetalistas (*putti*, flores e animais) e 4 (quatro) colunas de 4 (quatro) linhas de caixotões triangulares irregulares ausentes de elementos iconográficos. Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que se mantém no mesmo nível em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada. A estrutura é complexa pela irregularidade nas arestas de cada caixotão, apresentando um ou mais lados arredondados, acompanhando o desenho semicircular do caixotão central que possui dois lados arredondados, simulando uma cartela retangular com dois semicírculos acoplados nas laterais.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões triangulares irregulares, trapezoidais irregulares e octogonal irregular)



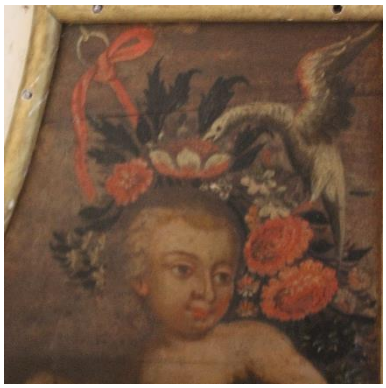
Quantidade 17 (dezessete/dezassete) caixotões
Distribuição 7 x 5 (sete colunas por cinco linhas)



Cores Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante Mista

Tema 1	Caixotões pentagonais e octogonais	05	Elementos histórico-episódicos	Narrativa cristológica
Tema 2	Caixotões pentagonais	05	Elementos zoovegetalistas	*Putti* com flores e pássaros

REGISTROS VISUAIS



Teto 012	DADOS GERAIS	
	Espaço	“Sala dos Filósofos”
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Entrada) Leste (Parede oposta à entrada com janelas para o exterior) Norte (Lado esquerdo) Sul (Lado direito)
	Período	Barroco

	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Escurecimento das pinturas e danos parciais em certas pinturas (estrutura de iluminação interfere na visualização da obra)

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

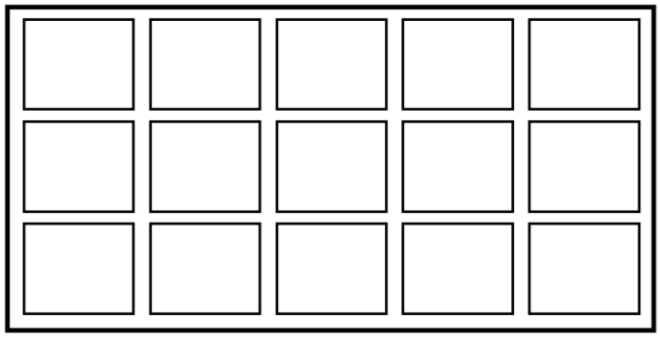
Teto plano em caixotões de malha retangular que forra a “Sala dos Filósofos”. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 5 (cinco) linhas de 7 (sete) caixotões retangulares com elementos antropomórficos (filósofos e teólogos franciscanos) intercalados por 8 (oito) caixotões retangulares com elementos zoovegetalistas (naturezas-mortas). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, azul e vermelho, que se mantém no mesmo nível em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas pintados com flores e frutos.

Tipologia

Teto em caixotões

Malha

Retangular

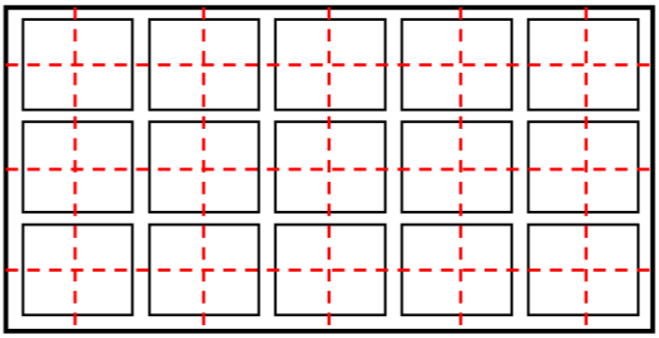


Quantidade

15 (quinze) caixotões

Distribuição

3 x 5 (três colunas por cinco linhas)



Cores

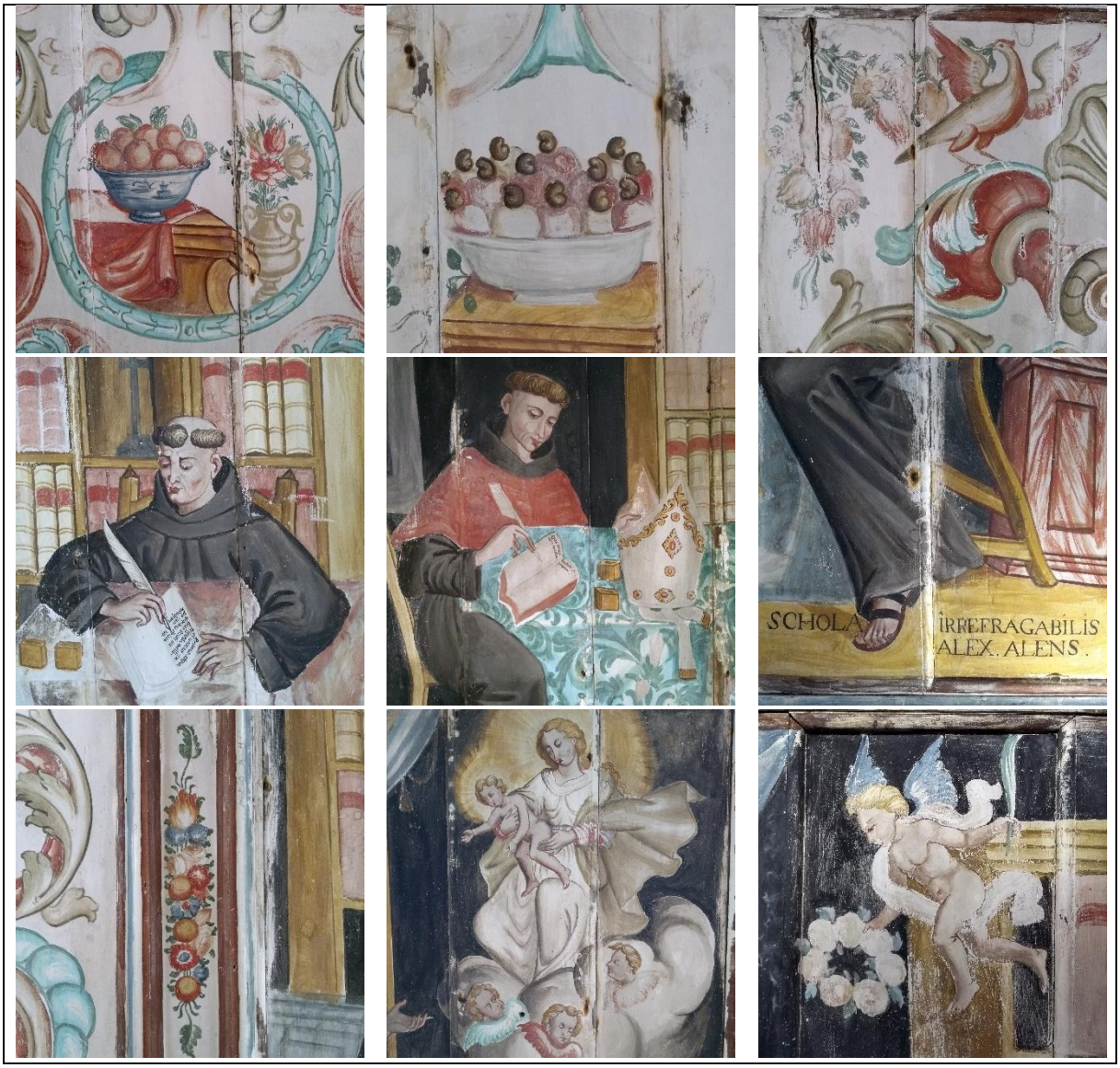
Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante

Mista

Tema 1	Caixotões retangulares	07	Elementos antropomórficos	Filósofos e teólogos franciscanos
Tema 2	Caixotões retangulares	08	Elementos zoovegetalistas	Naturezas-mortas

REGISTROS VISUAIS



Teto 013	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave da Capela de São Roque (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Lado esquerdo) Leste (Lado direito) Norte (Arco cruzeiro) Sul (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?

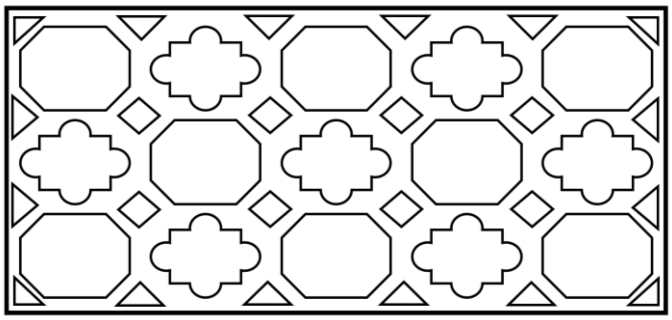
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição
Teto plano em caixotões de malha mista que forra a nave da Capela de São Roque (Ordem Terceira). O suporte é estruturado em 3 (três) colunas de 5 (cinco) linhas de 8 (oito) caixotões octogonais alternados com 7 (sete) caixotões dodecagonais irregulares (quatro arestas curvas) contendo elementos antropomórficos (santos franciscanos) em corpo inteiro; essa estrutura é intercalada por 4 (quatro) colunas de 6 (seis) linhas de 8 (oito) caixotões losangulares contendo elementos antropomórficos (santos franciscanos) em meio corpo/busto e 16 (dezesseis) caixotões triangulares com ausência de iconografias. Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, azul e dourado, que avança em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada.

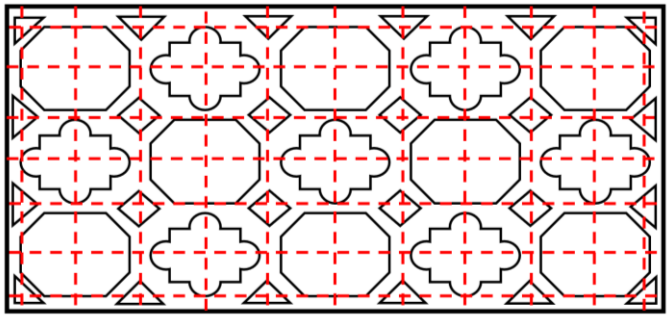
Tipologia
Teto em caixotões

Malha
Mista (caixotões triangulares, losangulares, octogonais e dodecágonos irregulares)



Quantidade
39 (trinta e nove) caixotões

Distribuição
7 x 11 (sete colunas por onze linhas)



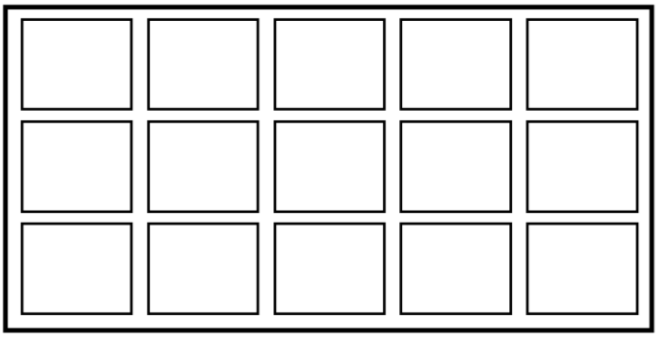
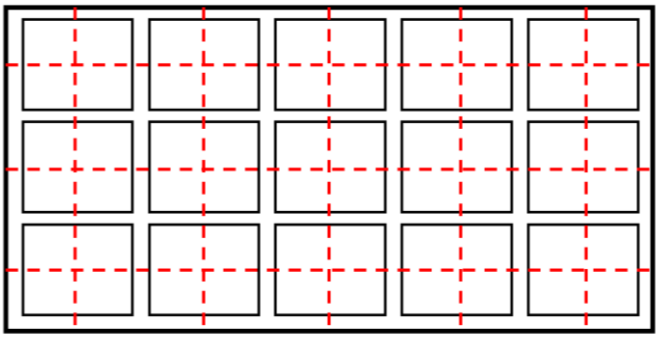
Cores
Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante
Elementos antropomórficos

Tema 1	Caixotões losangulares, octogonais e dodecágonos irregulares	23	Elementos antropomórficos	Santos franciscanos

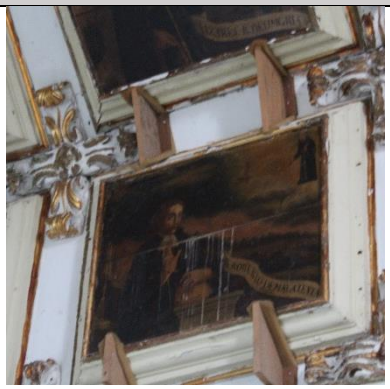
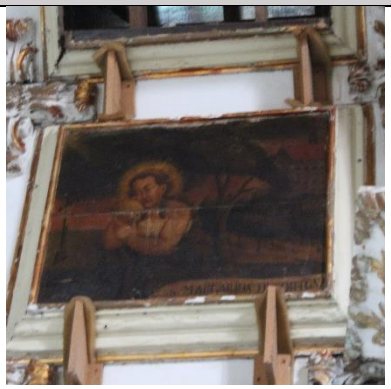
REGISTROS VISUAIS

Teto 014	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor da Capela de São Roque (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Lado esquerdo) Leste (Lado direito) Norte (Altar) Sul (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Ruim Escurecimento das pinturas e ausência de cinco painéis
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto em asna de nível com cinco panos em caixotões de malha quadrangular que forra a capela-mor da Capela de São Roque (Ordem Terceira). O suporte é estruturado em 5 (cinco) colunas por 3 (três) linhas de caixotões quadrangulares com elementos antropomórficos (santos	

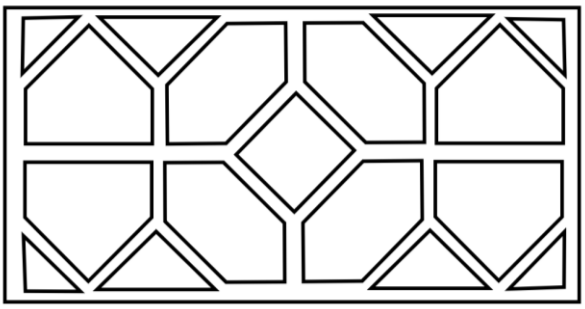
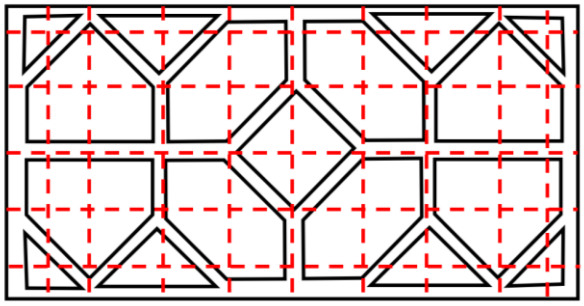
	franciscanos) em meio-corpo/busto. Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e amarelo, que avança em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias em branco e dourado. Estão ausentes cinco painéis (segunda coluna completa, uma na terceira e outra na quarta coluna)
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Quadrangular
	
Quantidade	15 (quinze) caixotões
Distribuição	5 x 3 (cinco colunas por três linhas)
	
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos antropomórficos

Tema 1	Caixotões quadrangulares	15	Elementos antropomórficos	Santos franciscanos

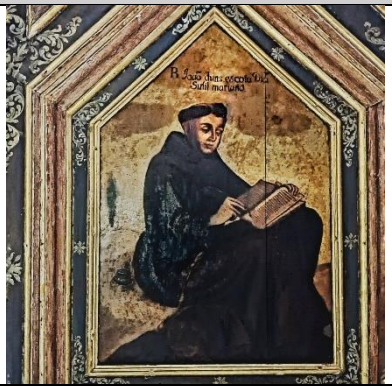
REGISTROS VISUAIS

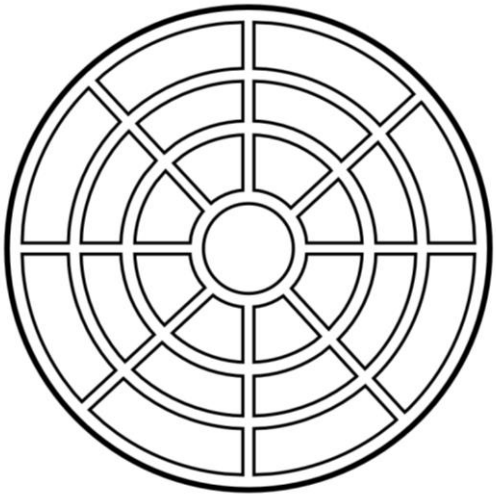
Teto 015	DADOS GERAIS	
	Espaço	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Acesso à nave da igreja) Leste (Entrada) Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra o teto abaixo do coro. O suporte é estruturado em 5 (cinco) colunas por 3 (três) linhas de caixotões losangulares, pentagonais e hexagonais com elementos antropomórficos (Mariano e Franciscano) e 4 (quatro) colunas por 2 (duas) linhas de caixotões triangulares com elementos geomorfológicos (paisagens). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de dourado, que recuam em	

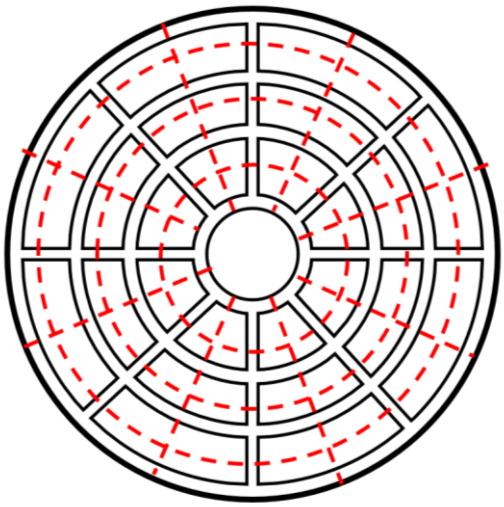
	relação às traves de madeira pintadas de cores escuras e elementos vegetalistas.			
Tipologia	Teto em caixotões			
Malha	Mista (caixotões triangulares, losangulares, pentagonais e hexagonais)			
				
Quantidade	13 (treze) caixotões			
Distribuição	7 x 5 (sete colunas por cinco linhas)			
				
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
	Caixotão losangular	01	Elementos antropomórficos	Mariano
Tema 1	Caixotões pentagonais	04	Elementos antropomórficos	Franciscano
	Caixotões hexagonais	04	Elementos antropomórficos	Franciscano
Tema 2	Caixotões triangulares	04	Elementos geomorfológicos	Paisagens

REGISTROS VISUAIS



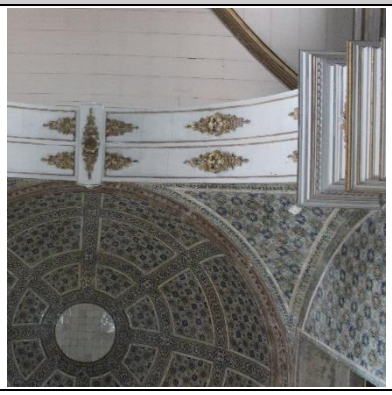
Teto 016	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto em cúpula fixado em cobertura exterior
	Material	Azulejos sobre alvenaria
	Técnica	Azulejos
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Altar) Leste (Arco cruzeiro) Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	Século XVII
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto de cúpula em caixotões de malha trapezoidal que forra a capela-mor. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 8 (oito) linhas de caixotões trapezoidais com elementos zoovegetalistas (padrão de camélias). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, que se mantém no mesmo nível em relação às traves de azulejaria com e elementos vegetalistas em policromias branca, azul e amarela. Ao centro da cúpula, apresenta um círculo menor simulando um óculo preenchido por azulejos brancos ausentes de elementos figurativos.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Trapezoidal
	
Quantidade	24 (vinte e quatro) caixotões
Distribuição	3 x 8 (três colunas por cinco linhas)



Cores	Tons de branco, amarelo e azul			
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas			
Tema 1	Caixotões trapezoidais	24	Elementos zoovegetalistas	Padrão de camélias

REGISTROS VISUAIS



Teto 017	DADOS GERAIS	
	Espaço	Portaria
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Acesso ao claustro) Leste (Entrada) Norte (Parede) Sul (Parede)
	Período	Barroco
	Datação	?

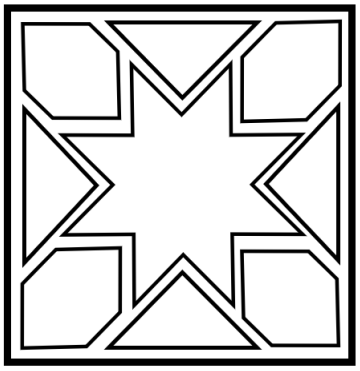
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Escurecimento das pinturas e danos nas traves

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição Teto plano em caixotões de malha mista que forra a portaria. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 3 (três) linhas de caixotões triangulares e hexadecagonal em formato de estrela de oito pontas com elementos simbólico-alegóricos (Cristológicos) intercalados por 2 (duas) colunas e 2 (duas) linhas de caixotões hexagonais com elementos arquitetônicos (mísulas). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, que recua em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromia cinza.

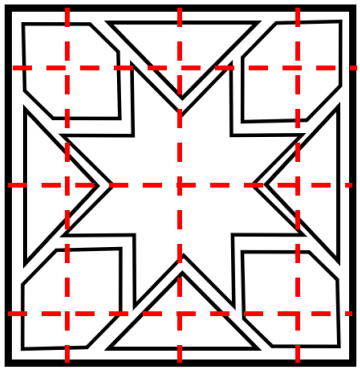
Tipologia Teto em caixotões

Malha Mista (caixotões triangulares, hexagonais e poligonal em formato de estrela de oito pontas)



Quantidade 9 (nove) caixotões

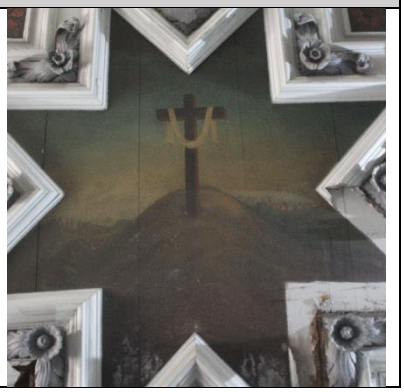
Distribuição 3 x 3 (três colunas por três linhas)



Cores Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

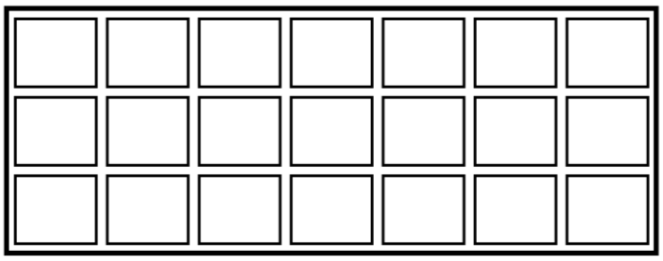
Temática dominante Mista

Tema 1	Caixotões triangulares	04	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológicos
Tema 2	Caixotões hexagonais	04	Elementos arquitetônicos	Mísulas
Tema 3	Caixotão poligonal em formato de estrela de oito pontas	01	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológicos

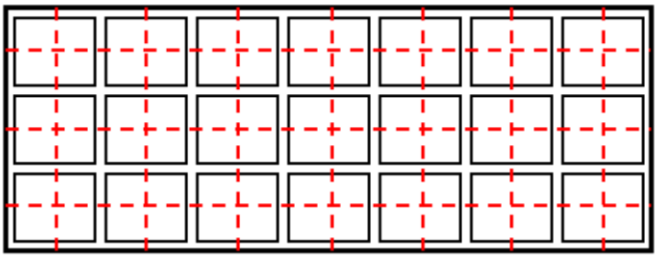
REGISTROS VISUAIS


Teto 018	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela Dourada (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto em abóbada de falso arco abatido fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira e vitral
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Lado da Epístola) Leste (Lado do Evangelho) Norte (Entrada) Sul (Altar)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de falso arco abatido em caixotões de malha mista que forra a sacristia. O suporte é estruturado em 7 (sete) colunas por 3 (três) linhas de caixotões retangulares com elementos histórico-episódicos (hagiografias franciscanas). Todos os painéis possuem emolduramento em tons dourados, que se mantém no mesmo nível em relação às traves de madeira com elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromia dourada. O caixotão ao centro se difere dos demais por ser feito em vitral.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Retangular



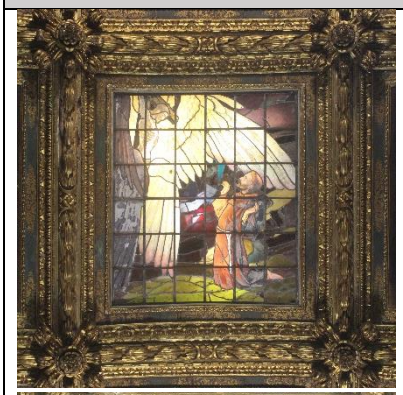
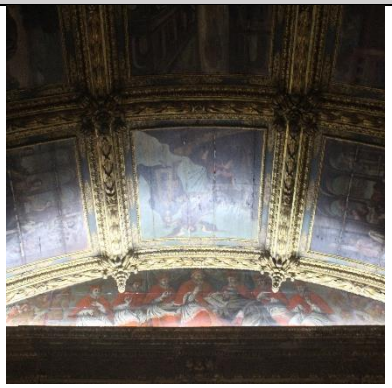
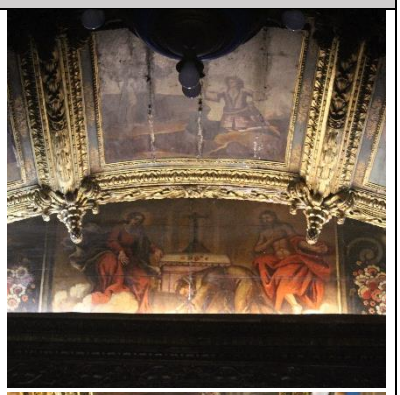
Quantidade 21 (vinte e um) caixotões
Distribuição 7 x 3 (sete colunas por três linhas)



Cores Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante Elementos histórico-episódicos

Tema 1	Caixotões retangulares	21	Elementos histórico-episódicos	Hagiografias franciscanas

REGISTROS VISUAIS

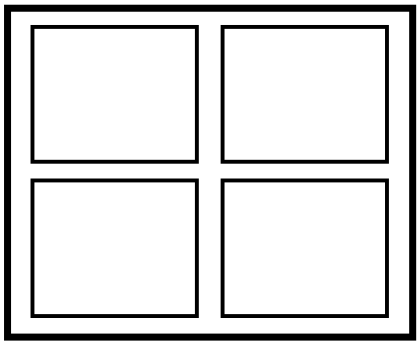
Teto 019	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sacristia
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Ipojuca
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Verniz sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Entrada) Leste (Janelas com vista para o exterior do convento) Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho)
	Período	?
	Datação	Século XX
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição Teto plano em caixotões de malha quadrangular que forra a sacristia. O suporte é estruturado em 2 (duas) colunas por 2 (duas) linhas de caixotões quadrangulares ausentes de elementos iconográficos. Todos os painéis possuem emolduramento que permanece no mesmo nível em relação às traves de madeira recobertas com verniz.

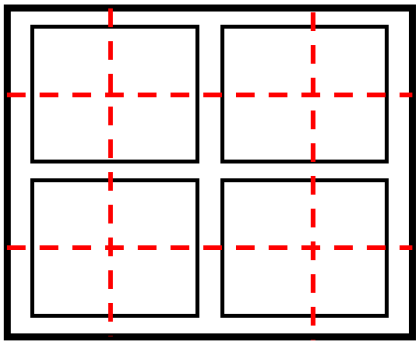
Tipologia Teto em caixotões

Malha Quadrangular



Quantidade 4 (quatro) caixotões

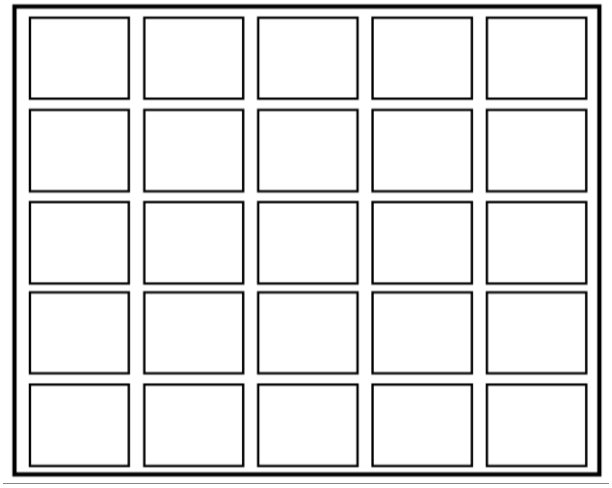
Distribuição 2 x 2 (duas colunas por duas linhas)

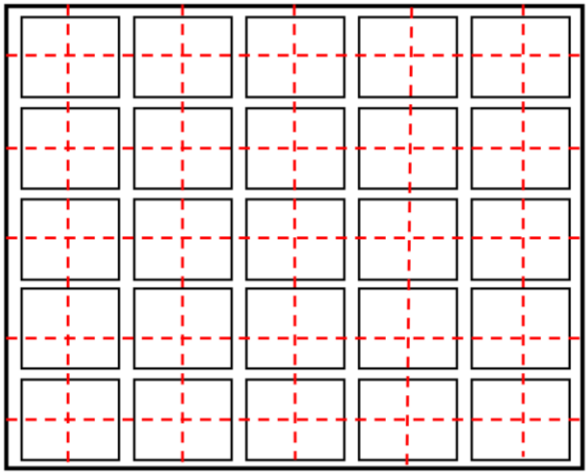


Cores	Cor natural da madeira
Temática dominante	Ausente

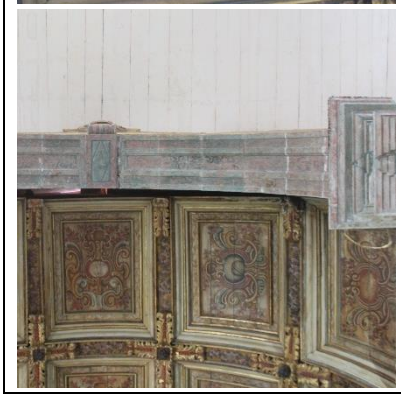
Teto 020	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste (Lado do Evangelho) Leste (Lado da Epístola) Norte (Altar) Sul (Arco cruzeiro)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Apagamento de pinturas

DADOS ICONOGRÁFICOS

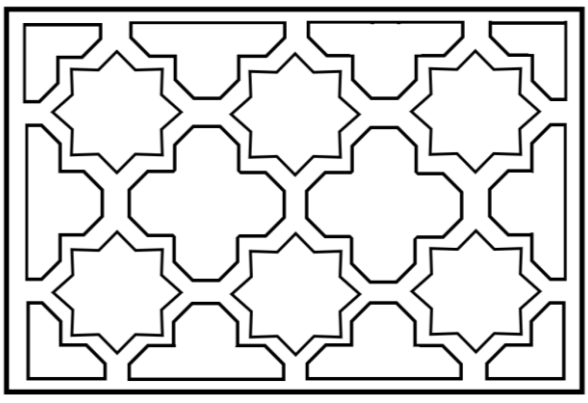
Descrição	Teto em abóbada de berço em caixotões de malha quadrangular que forra a capela-mor. O suporte é estruturado em 5 (cinco) colunas por 5 (cinco) linhas de caixotões retangulares com elementos simbólico-alegóricos (Cristológicos, Marianos e Franciscanos). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, azul e dourado, que recua em relação às traves de madeira pintadas de dourado e elementos vegetalistas talhados e outros pintados e recobertos com policromias.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Retangular
	
Quantidade	25 (vinte e cinco) caixotões

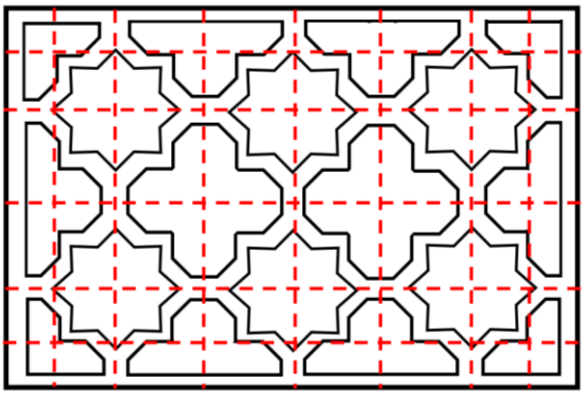
Distribuição	5 x 5 (cinco colunas por cinco linhas) 			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul e vermelho			
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos			
Tema 1	Caixotões retangulares	25	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológicos, marianos e franciscanos

REGISTROS VISUAIS

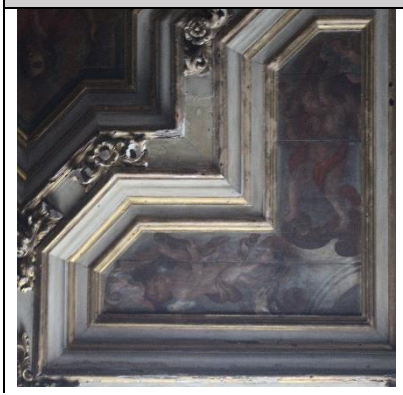
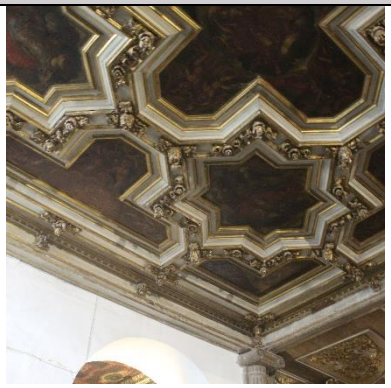
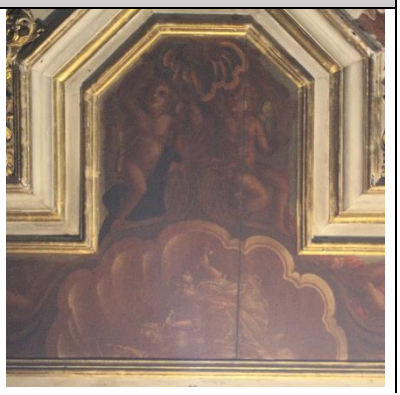


Teto 021	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nártex/Abaixo do coro
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Entrada) Sudeste (Acesso à nave da igreja) Nordeste (Lado da Evangelho) Sudoeste (Lado do Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Escurecimento das pinturas e apagamento de alguns pormenores

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra o nártex/abaixo do coro. O suporte é estruturado em 2 (duas) colunas de 1 (uma) linha de caixotões poligonais em formato de cruz (icoságono) contornados por 3 (três) colunas de 2 (duas) linhas de caixotões poligonais em formato de estrela de oito pontas contendo elementos simbólico-alegóricos (Alegoria às virtudes); nas extremidades, encontram-se 4 (quatro) colunas de 3 (linhas) de caixotões poligonais em formato de T contendo quatro elementos antropomórficos (quatro evangelistas) e dois elementos histórico-episódicos (Cenas do Velho Testamento), enquanto 2 (duas) colunas de 2 (duas) linhas de caixotões poligonais em formato de L possuem elementos arquitetônicos (atlantes). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada. O coro alto ainda possui duas varandas em ¼ (um quarto) de círculo que se conecta à primeira tribuna de cada lado, contendo, abaixo das varandas do coro talha dourada com elementos vegetalistas.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões poligonais em forma de estrela de oito pontas, de cruz, de T e de L)
	

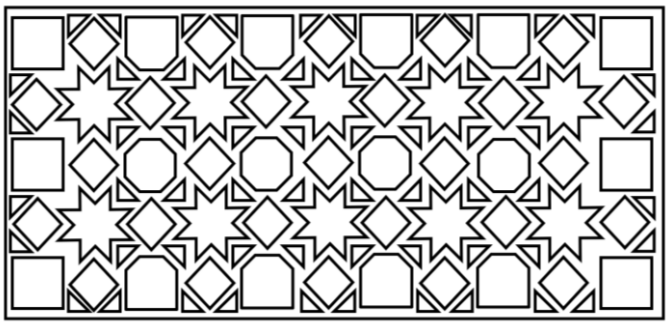
Quantidade **Distribuição**	18 (dezoito) caixotões 7 x 5 (sete colunas por cinco linhas) 			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Caixotões poligonais em formato de estrela de oito pontas	06	Elementos simbólico-alegóricos	Alegorias as virtudes
Tema 2	Caixotões poligonais em formato de cruz	02	Elementos simbólico-alegóricos	Alegorias
Tema 3	Caixotões poligonais em formato de T	04 02	Elementos antropomórficos Elementos histórico-episódicos	Quatro evangelistas Cenas do Velho Testamento
Tema 4	Caixotões poligonais em formato de L	04	Elementos arquitetônicos	Atlantes

REGISTROS VISUAIS

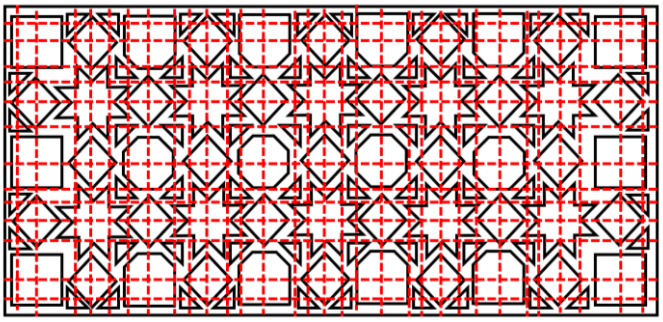




Teto 022	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Entrada) Sudeste (Arco cruzeiro) Nordeste (Lado da Evangelho) Sudoeste (Lado do Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto sanquado em caixotões de malha mista que forra a nave da igreja. O suporte é estruturado em 13 (treze) colunas de 11 (onze) linhas onde se distribuem 4 (quatro) caixotões octogonais e 10 (dez) caixotões hexagonais irregulares (uma das arestas é maior que as demais), totalizando 14 painéis, contendo elementos histórico-episódicos (cenas do Antigo Testamento), alternados com 10 (dez) caixotões poligonais em formato de estrela de oito pontas contendo elementos simbólico-alegóricos (anjos portando símbolos cristológicos), 4 (quatro) caixotões losangulares irregulares contendo elementos arquitetônicos (anjos com vasos de flores) e 27 (vinte e sete) caixotões triangulares e losangulares regulares com elementos zoovegetalistas (plantas talhadas). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões triangulares, losangulares regulares e irregulares, hexagonais irregulares, octogonais e poligonais em formato de estrela de oito pontas)



Quantidade	115 (cento e quinze) caixotões
Distribuição	13 x 31 (treze colunas por trinta e um linhas)

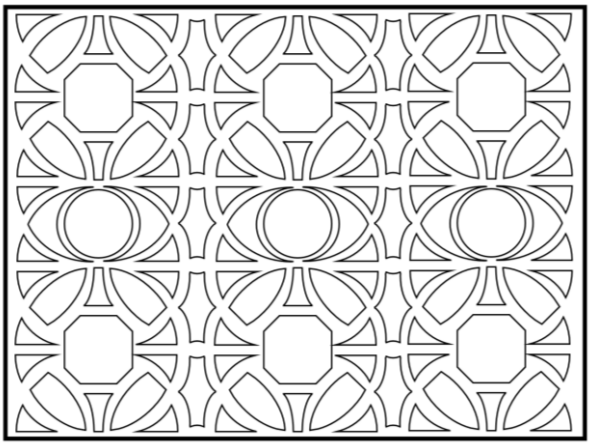


Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Caixotões octogonais Caixotões hexagonais irregulares	04 10	Elementos histórico-episódicos	Cenas do Antigo Testamento
Tema 2	Caixotões poligonais em formato de estrela de oito pontas	10	Elementos simbólico-alegóricos	Anjos com símbolos cristológicos
Tema 3	Caixotões losangulares irregulares	04	Elementos arquitetônicos	Anjos com vasos
Tema 4	Caixotões losangulares	27	Elementos zoovegetalistas	Plantas talhadas

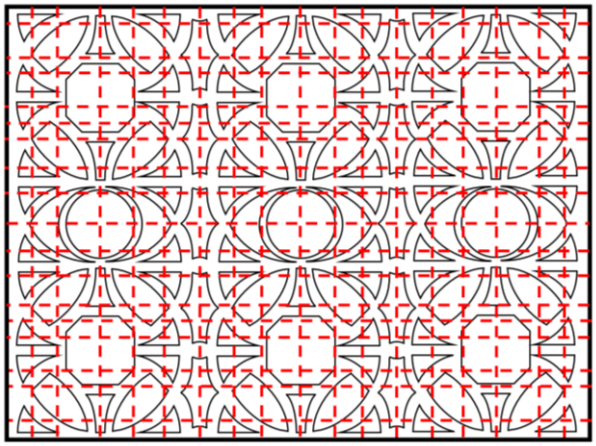
REGISTROS VISUAIS

Teto 023	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Entrada) Sudeste (Altar) Nordeste (Lado da Evangelho) Sudoeste (Lado do Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de berço em caixotões de malha mista que forra a capela-mor. O suporte é estruturado em malha complexa de 17 (dezessete) colunas de 17 (dezessete) linhas de 121 (cento e vinte e um) caixotões que formam padrões geométricos maiores com combinações de conjuntos de caixotões onde se intercalam 6 (seis) caixotões octogonais e 3 (três) caixotões circulares envoltos numa disposição geométrica de 10 (dez) caixotões trapezoidais irregulares (duas arestas curvas), 12 (doze) caixotões hexagonais irregulares (todas as arestas são curvas) e 90 (noventa) caixotões triangulares irregulares (todas as arestas são curvas), todos os painéis são preenchidos por talha dourada de elementos vegetalistas. Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que se mantém no mesmo nível em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões triangulares irregulares, trapezoidais irregulares, hexagonais irregulares, octogonais e circulares)



Quantidade 121 (cento e vinte e um) caixotões
Distribuição 17 x 17 (dezessete colunas por dezessete linhas)

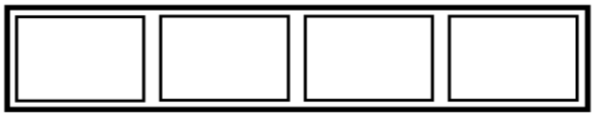
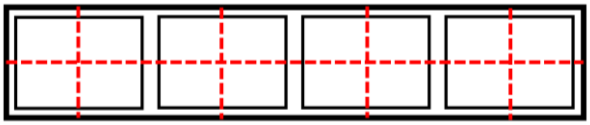


Cores Tons de branco e dourado
Temática dominante Elementos zoovegetalistas

Tema 1	Caixotões triangulares irregulares	90	Elementos zoovegetalistas	Plantas entalhadas
	Caixotões trapezoidais irregulares	12		
	Caixotões hexagonais irregulares	10		
	Caixotões octogonais	06		
	Caixotões circulares	03		

REGISTROS VISUAIS

Teto 024	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor (acesso entre igreja, sacristia, claustro e escadarias)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Parede da capela-mor) Sudeste (Acesso a sacristia) Nordeste (Acesso a Ordem Terceira) Sudoeste (Acesso ao corredor do claustro)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas e perda de alguns trechos de talha
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em caixotões de malha quadrangular que forra o corredor de acesso (sacristia, corredor do claustro, igreja e Ordem Terceira). O suporte	

	é estruturado em 1 (uma) coluna por 4 (quatro) linhas de caixotões quadrangulares com elementos simbólico-alegóricos (símbolos cristológicos). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, azul, amarelo e vermelho, que se mantém no mesmo nível em relação às traves de madeira pintadas de verde e elementos vegetalistas pintados e talhados.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Quadrangular
	
Quantidade	4 (quatro) caixotões
Distribuição	1 x 4 (uma coluna por quatro linhas)
	
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

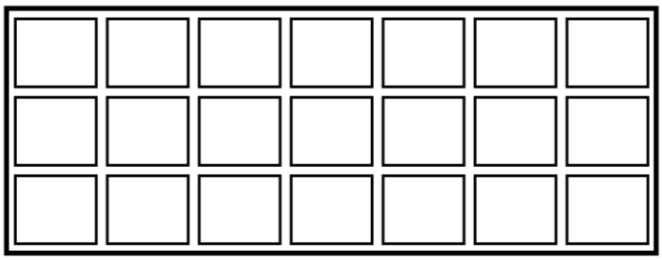
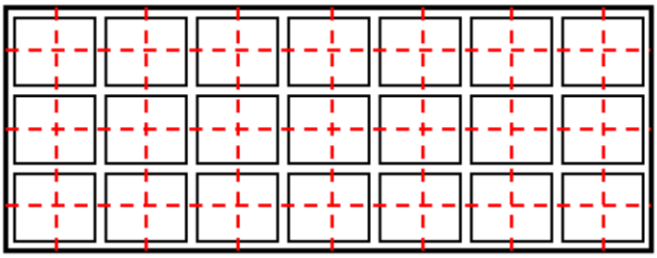
Tema 1	Caixotões quadrangulares	04	Elementos simbólico-alegóricos	Símbolos cristológicos

REGISTROS VISUAIS

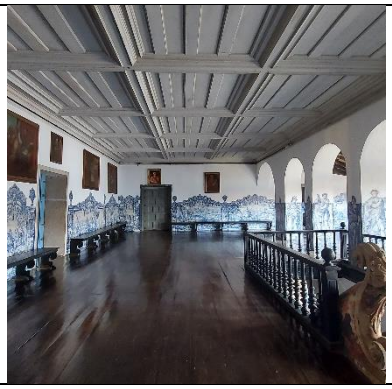
Teto 025	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor (acesso no primeiro piso entre igreja, dependências, claustro e escadarias)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões

	Direção	Noroeste (Acesso as tribunas da igreja) Sudeste (Acesso as dependências) Nordeste (Acesso a capela-mor) Sudoeste (Acesso ao claustro)
	Período	?
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

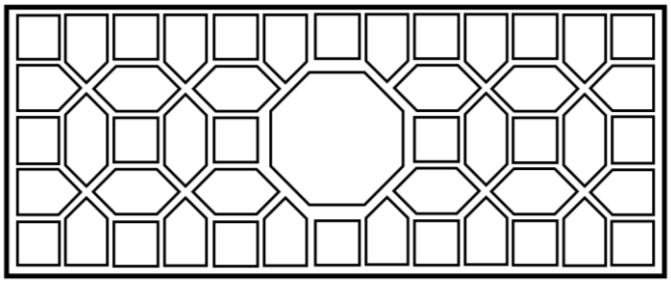
Descrição	Teto plano em caixotões de malha retangular que forra o corredor de acesso (acesso no primeiro piso entre igreja, dependências, claustro e escadarias). O suporte é estruturado em 7 (sete) coluna por 3 (três) linhas de caixotões retangulares com ausência de iconografias. Todos os painéis estão recobertos em cinza e possuem emolduramento que recua em relação às traves de madeira.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Retangular
	
Quantidade	21 (vinte e um) caixotões
Distribuição	3 x 7 (três coluna por sete linhas)
	
Cores	Tons de cinza
Temática dominante	Ausente

REGISTROS VISUAIS

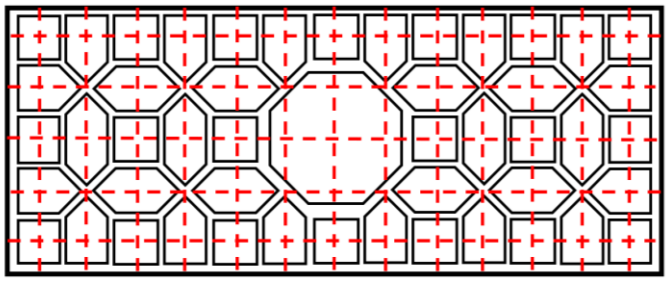


Teto 026	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sacristia
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Entrada) Sudeste (Parede do lavabo) Nordeste (Lado da Evangelho) Sudoeste (Lado do Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Escurecimento das pinturas e danos em algumas pinturas

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra a sacristia. O suporte é estruturado em 5 (cinco) colunas por 12 (doze) linhas de caixotões que alternam 8 (oito) caixotões quadrangulares, 12 (doze) caixotões retangulares, 16 (dezesseis) caixotões heptagonais e 12 (doze) caixotões hexagonais contendo elementos histórico-episódicos (hagiografias franciscanas) e 1 (um) caixotão central octogonal contendo talha dourada de elementos simbólico-alegóricos (heráldica luso-franciscana). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que recua em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias douradas.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões quadrangulares, retangulares, heptagonais, hexagonais e octogonais)



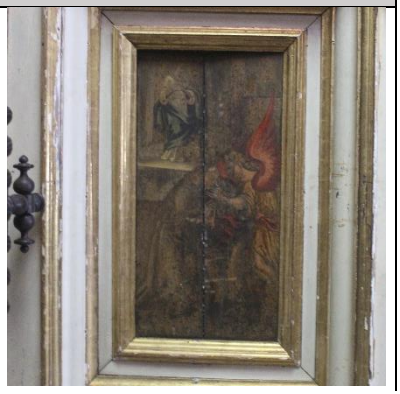
Quantidade 49 (quarenta e nove) caixotões
Distribuição 5 x13 (cinco colunas por treze linhas)

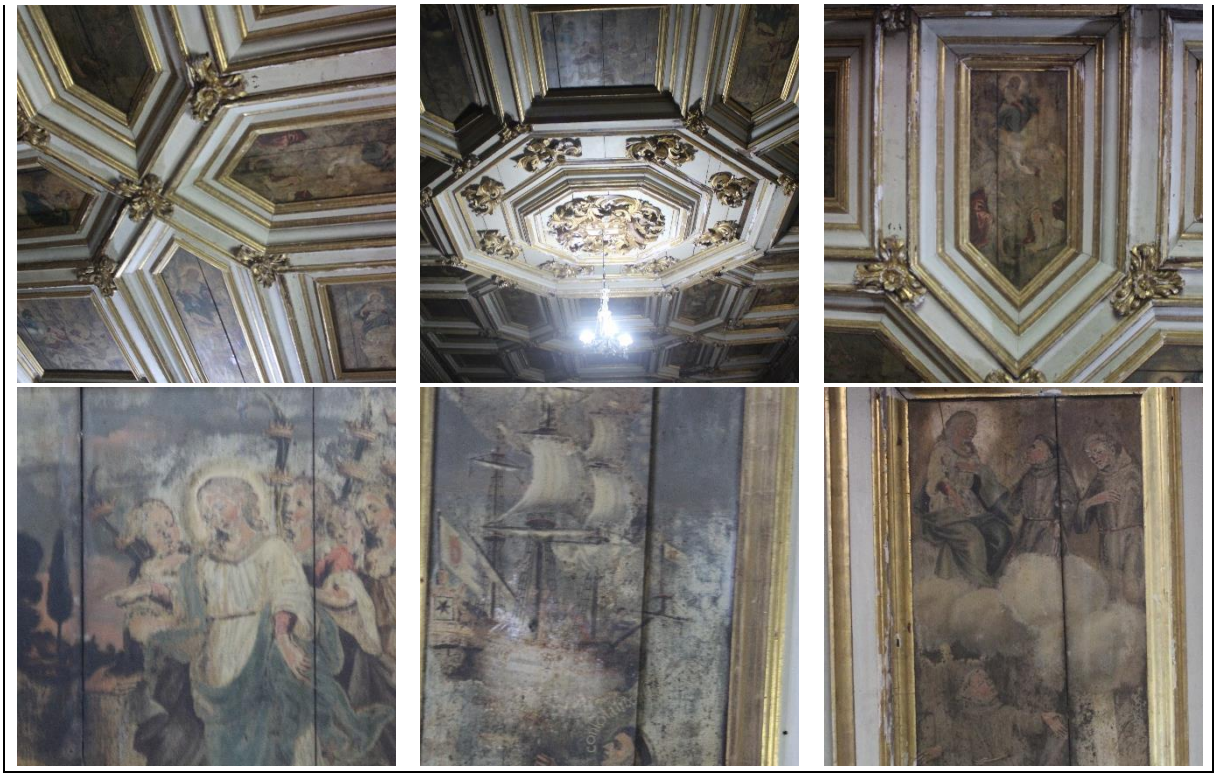


Cores Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante Mista

Tema 1	Caixotões quadrangulares	08	Elementos histórico-episódicos	Hagiografias franciscanas
	Caixotões retangulares	12		
	Caixotões heptagonais	16		
	Caixotões hexagonais	12		
Tema 2	Caixotão octogonal	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica luso-franciscana

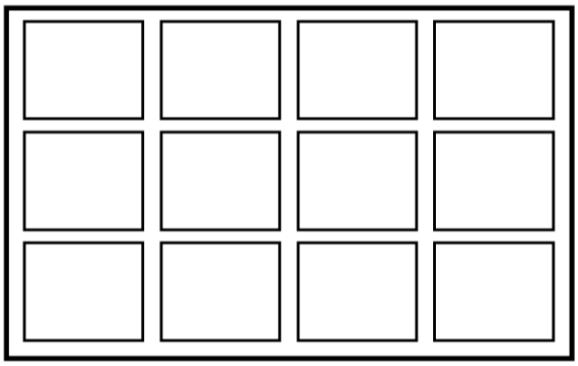
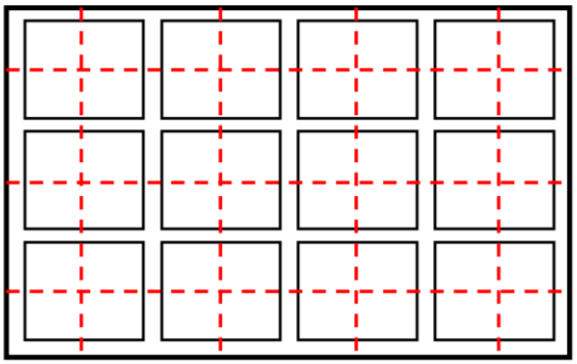
REGISTROS VISUAIS





Teto 027	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor (acesso entre dependências conventuais e escadarias)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Acesso às escadarias) Sudeste (Parede com visão do exterior do convento) Nordeste (Acesso ao claustro) Sudoeste (Acesso às celas)
	Período	?
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha retangular que forra o corredor de acesso (claustro, selas do convento e escadarias). O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 4 (quatro) linhas de caixotões retangulares ausentes de

	iconografias. Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Retangular
	
Quantidade	12 (doze) caixotões
Distribuição	3 x 4 (três colunas por quatro linhas)
	
Cores	Tons de bege
Temática dominante	Ausente

Teto 028	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sala do Capítulo
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Altar) Sudeste (Entrada pelo claustro) Nordeste (Entrada por corredor) Sudoeste (Entrada por corredor)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?

	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas e danos onde havia o nome de uma das Santas Mártires

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

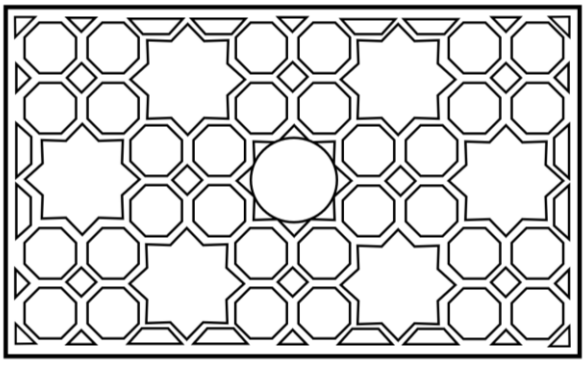
Teto plano em caixotões de malha mista que forra a Sala do Capítulo. O suporte é estruturado em 10 (dez) colunas por 6 (seis) linhas de caixotões octogonais com elementos antropomórficos (santas mártires) intercalados por 4 (quatro) colunas e 3 (três) linhas de caixotões hexadecagonais em formato de estrela de oito pontas com elementos antropomórficos (anjos instrumentistas), 6 (seis) colunas por 4 (quatro) linhas de caixotões trapezoidais sem elementos iconográficos, 5 (cinco) colunas por 3 (três) linhas de caixotões losangulares com elementos antropomórficos (querubins), 7 (sete) colunas por 7 (sete) linhas de caixotões triangulares com elementos antropomórficos (querubins) e 1 (uma) coluna por 1 (uma) linha de caixotão circular com elementos simbólico-alegórico (monograma mariano). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que recua em relação às traves de madeira pintadas de branco e dourado, com acréscimo de elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada.

Tipologia

Teto em caixotões

Malha

Mista (caixotões triangulares, losangulares, trapezoidais, octogonais, poligonais em formato de estrela de oito pontoas e circulares)

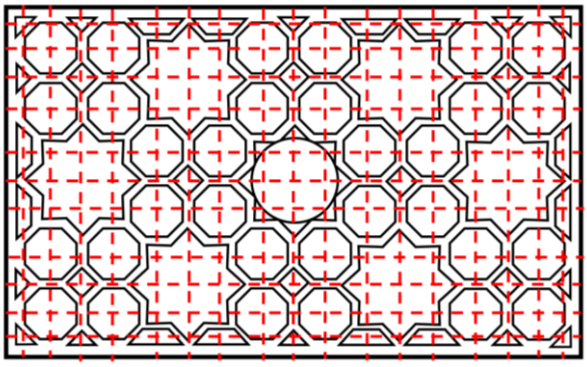


Quantidade

81 (oitenta e um) caixotões

Distribuição

17 x 11 (dezessete/dezassete colunas por onze linhas)



Cores

Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante

Mista

Tema 1	Caixotões octogonais	32	Elementos antropomórficos	Santas Mártires

Tema 2	Caixotões hexadecagonais em formato de estrela de oito pontas	06	Elementos antropomórficos	Anjos músicos
Tema 3	Caixotões triangulares	22	Elementos antropomórficos	Querubins
	Caixotões losangulares	08		
Tema 4	Caixotão redondo	01	Elementos simbólico-alegóricos	Monograma mariano
Tema 5	Caixotões trapezoidais	12	Ausente	Ausente

REGISTROS VISUAIS

Teto 029	DADOS GERAIS	
	Espaço	Biblioteca
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Parede da igreja) Sudeste (Janelas com visão dos fundos da igreja) Nordeste (Entrada)

		Sudoeste (Janelas com visão para o claustro)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom
		Escurecimento das pinturas e pintura das traves descascando

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

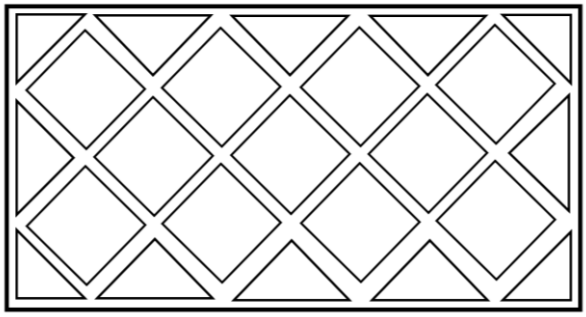
Teto plano em caixotões de malha mista que forra a biblioteca. O suporte é estruturado em 2 (duas) colunas por 4 (quatro) linhas de caixotões quadrados com elementos antropomórficos (filósofos franciscanos) intercalados por 1 (uma) colunas e 3 (três) linhas de caixotões losangulares com elementos antropomórficos (anjos) e 3 (três) colunas e 5 (cinco) linhas de caixotões triangulares com elementos zoovegetalistas (naturezas-mortas) e elementos simbólico-alegóricos (cristológicos). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que se mantém no mesmo nível em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada na moldura dos painéis.

Tipologia

Teto em caixotões

Malha

Mista (caixotões quadrangulares, losangulares e triangulares)

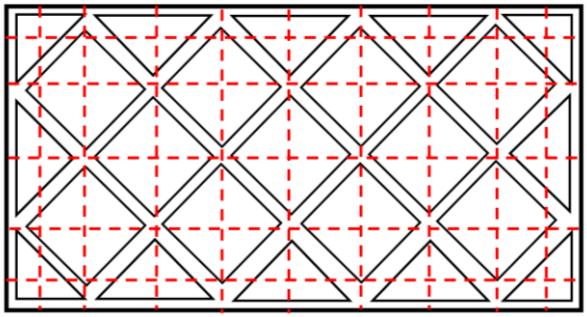


Quantidade

23 (vinte e três) caixotões

Distribuição

5 x 9 (cinco colunas por nove linhas)



Cores

Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

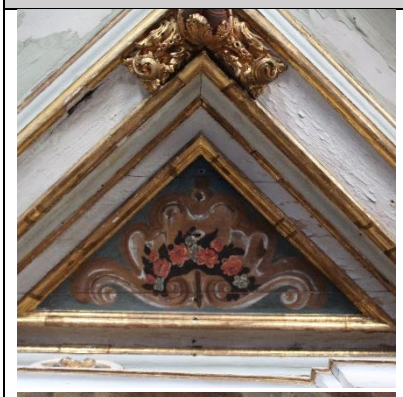
Temática dominante

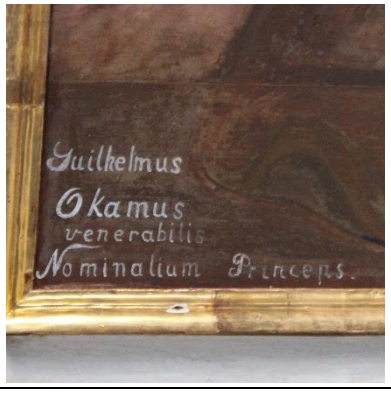
Mista

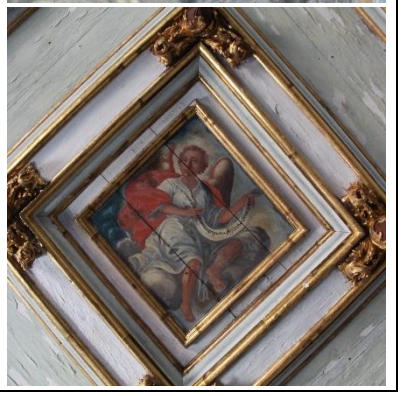
Tema 1	Caixotões quadrangulares	08	Elementos antropomórficos	Filósofos franciscanos
Tema 2	Caixotões losangulares	03	Elementos antropomórficos	Anjos
Tema 3	Caixotões triangulares	01	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológicos

		11	Elementos zoovegetalistas	Naturezas-mortas

REGISTROS VISUAIS

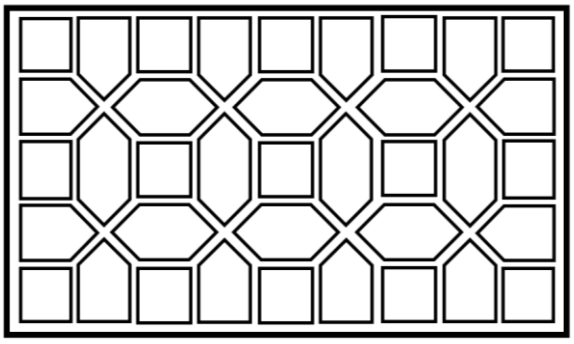


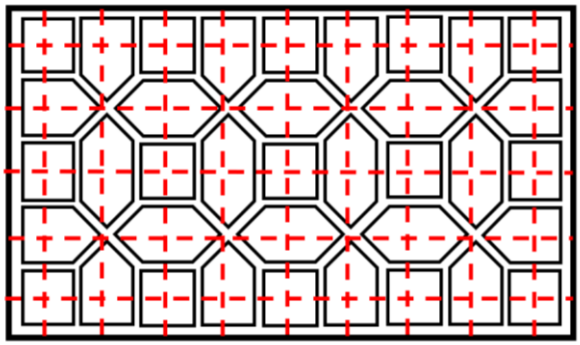




Teto 030	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Entrada)

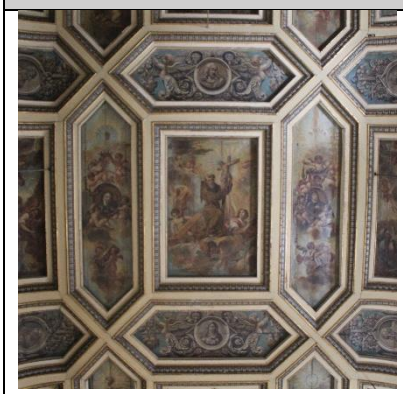
		Sudeste (Arco cruzeiro) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudoeste (Lado da Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

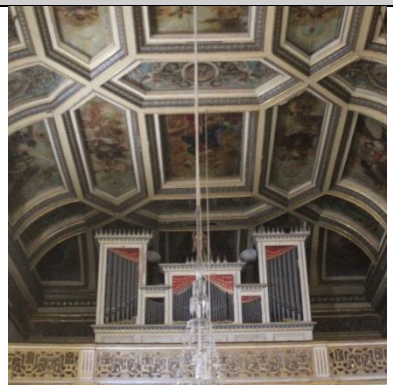
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto sanqueado em caixotões de malha mista que forra a nave da igreja da Ordem Terceira. O suporte é estruturado em 1 (uma) colunas por 3 (três) linhas de caixotões retangulares com elementos antropomórficos (Ascenção de Cristo, de Maria e de São Francisco), 2 (duas) colunas por 1 (uma) linha de caixotões retangulares com elementos simbólico-Alegóricos (marianos) e 3 (três) colunas por 4 (quatro) linhas de caixotões retangulares com elementos histórico-episódico (hagiografias franciscanas); 2 (duas) colunas por 2 (linhas) de caixotões losangulares irregulares (duas arestas menores que as outras duas) com elementos antropomórficos (Doutores da Igreja), 4 (quatro) colunas de 6 (seis) linhas de caixotões pentagonais com elementos arquitetônicos (medalhões fingidos com Elementos Figurativos Antropomórficos de Santos), 1 (uma) coluna por 4 (quatro) linhas de caixotões hexagonais com elementos arquitetônicos (medalhões fingidos com Elementos Figurativos Antropomórficos de Santos) e 2 (duas) colunas por 3 (três) linhas de caixotões hexagonais contendo elementos antropológicos (medalhões com representação de Santos). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, azul e dourado, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões retangulares, losangulares irregulares, pentagonais e hexagonais)
	
Quantidade	37 (trinta e sete) caixotões
Distribuição	5 x 9 (cinco colunas por nove linhas)

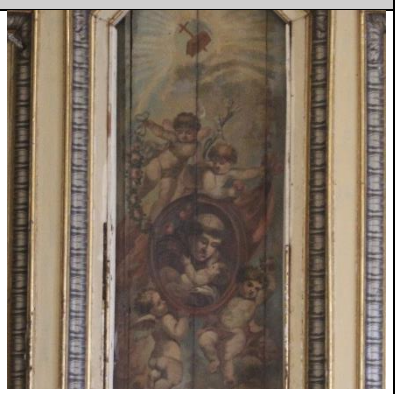


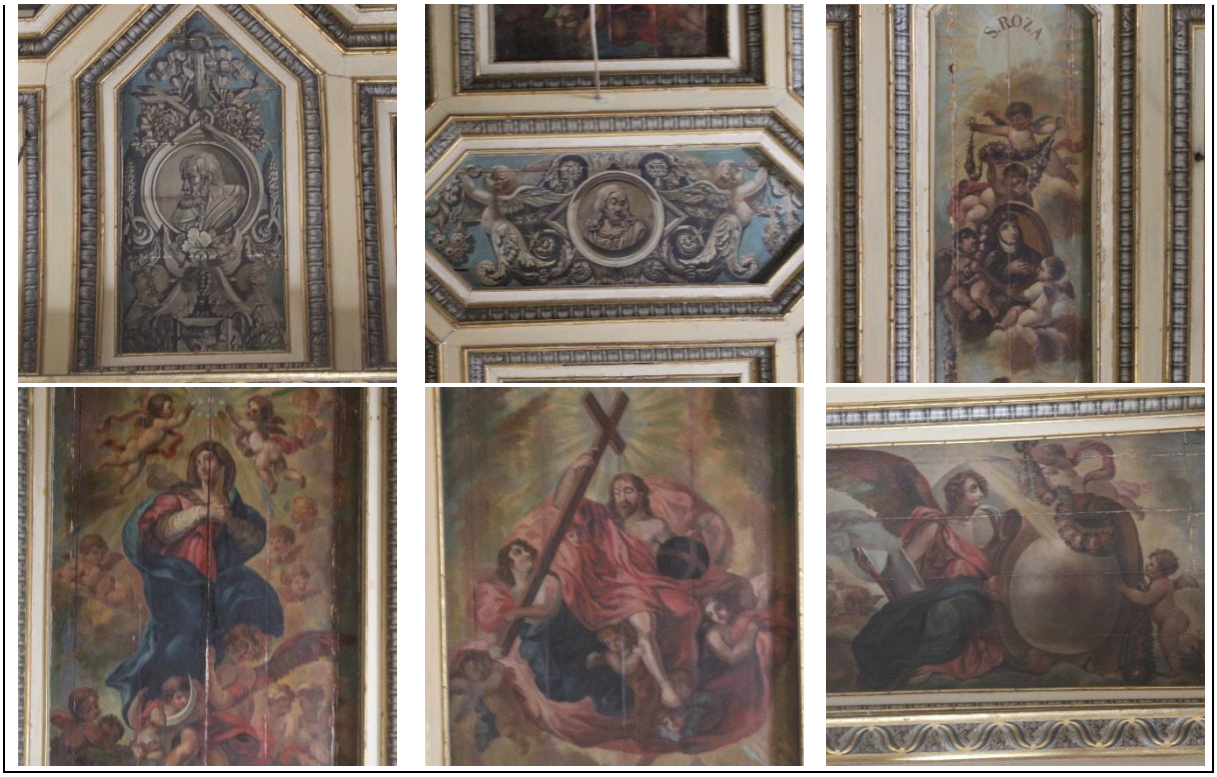
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Caixotões retangulares	03	Elementos antropomórficos	Ascenção de Cristo, de Maria e de São Francisco
		02	Elementos histórico-episódicos	Hagiografias franciscanas
		06	Elementos simbólico-alegóricos	Marianos
Tema 2	Caixotões losangulares irregulares	04	Elementos antropomórficos	Doutores da Igreja
Tema 3	Caixotões pentagonais	12	Elementos arquitetônicos	Medalhões fingidos com figuras antropomórficas
Tema 4	Caixotões hexagonais	04	Elementos arquitetônicos	Medalhões fingidos com figuras antropomórficas
		06	Elementos antropomórficos	Santos franciscanos

REGISTROS VISUAIS



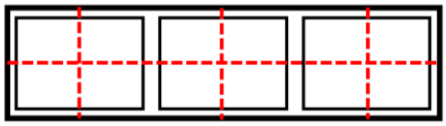




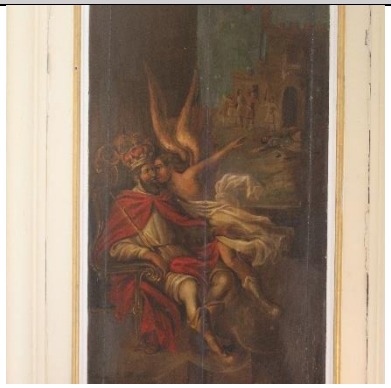


Teto 031	DADOS GERAIS	
	Espaço	Escadaria (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Lateral) Sudeste (Lateral) Nordeste (Acesso primeiro piso) Sudoeste (Acesso térreo)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha retangular que forra a escadaria da Ordem Terceira. O suporte é estruturado em 1 (uma) coluna por 1 (uma) linhas de caixotões retangulares com elementos antropomórficos (Mariano) intercalados por 1 (uma) coluna e 2 (duas) linhas de caixotões retangulares com elementos histórico-episódicos (Hagiografias franciscanas). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de

	branco e dourado, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco.			
Tipologia	Teto em caixotões			
Malha	Retangular			
Quantidade	3 (três) caixotões			
Distribuição	1 x 3 (uma coluna por três linhas)			
				
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Caixotões retangulares	01	Elementos antropomórficos	Mariano
		02	Elementos histórico-episódicos	Hagiografias franciscanas

REGISTROS VISUAIS



Teto 032	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Corredor (acesso entre escadaria e o Consistório)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Entrada) Sudeste (Janela com vista para os fundos do convento)

		Nordeste (Janela com vista para a lateral do convento) Sudoeste (Acesso ao Consistório)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas e rachaduras entre as tábuas

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

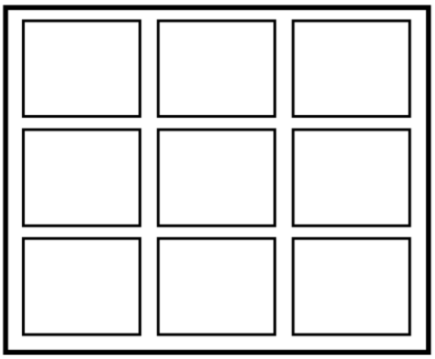
Teto plano em caixotões de malha mista que forra o corredor de acesso entre corredor e Consistório da Ordem Terceira. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 3 (três) linhas de caixotões retangulares com elementos antropomórficos (franciscanos). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada.

Tipologia

Teto em caixotões

Malha

Retangular

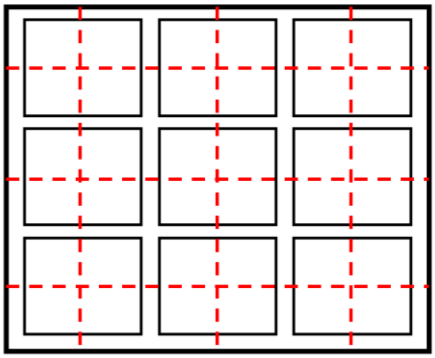


Quantidade

9 (nove) caixotões

Distribuição

3 x 3 (três colunas por três linhas)



Cores

Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

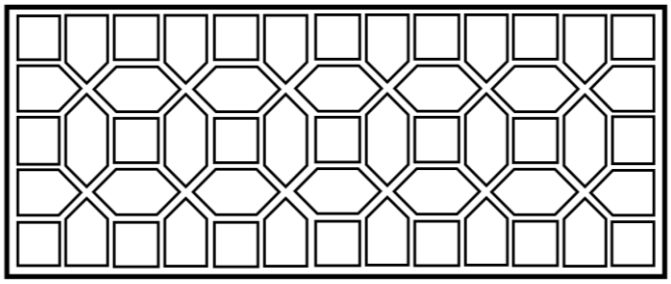
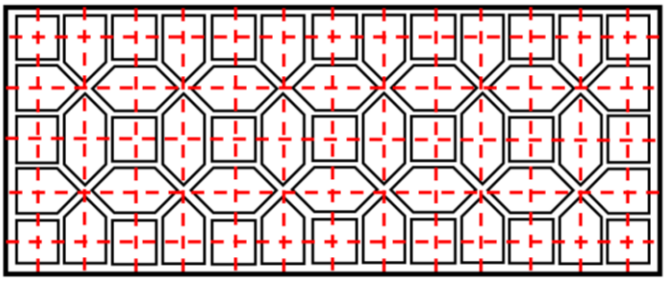
Temática dominante

Elementos antropomórficos

Tema 1	Caixotões retangulares	09	Elementos antropomórficos	Franciscanos

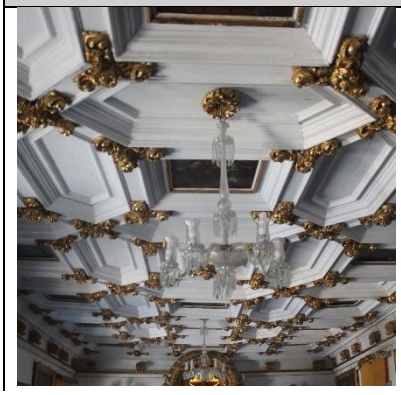
REGISTROS VISUAIS

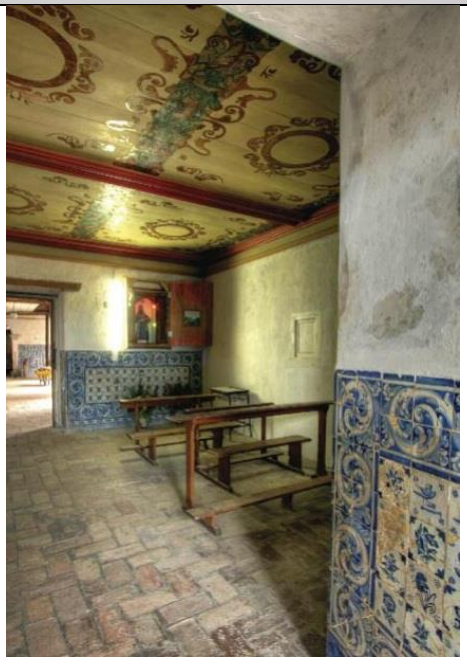
Teto 033	DADOS GERAIS	
	Espaço	Consistório (Também conhecido como “Sala da Mesa”)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Noroeste (Parede lateral) Sudeste (Janela com vista para os fundos do convento) Nordeste (Entrada) Sudoeste (Altar)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas e rachaduras no encontro das tábuas
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em caixotões de malha mista que forra o Consistório. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 7 (sete) linhas de caixotões	

	quadrangulares com elementos antropomórficos (Santos e Beatos franciscanos) intercalados por 5 (cinco) colunas e (13) linhas de caixotões pentagonais e hexagonais com ausência de elementos iconográficos. Todos os painéis quadrangulares possuem emolduramento em tons de branco e dourado, que recuam em relação às traves de madeira pintadas de branco e elementos vegetalistas talhados e recobertos com policromias dourada.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Mista (caixotões quadrangulares, heptagonais e hexagonais)
	
Quantidade	53 (cinquenta e três) caixotões
Distribuição	5 x 13 (cinco colunas por treze linhas)
	
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos antropomórficos

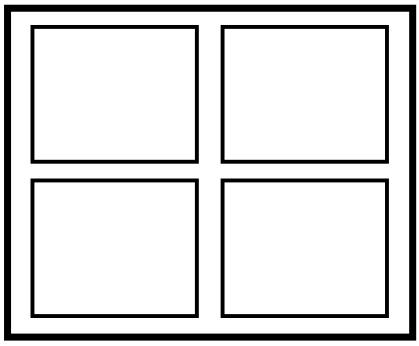
Tema 1	Caixotões quadrangulares	21	Elementos Figurativos Antropomórficos	Santos e Beatos franciscanos
Tema 2	Caixotões pentagonais	16	Ausente	
Tema 3	Caixotões hexagonais	16	Ausente	

REGISTROS VISUAIS

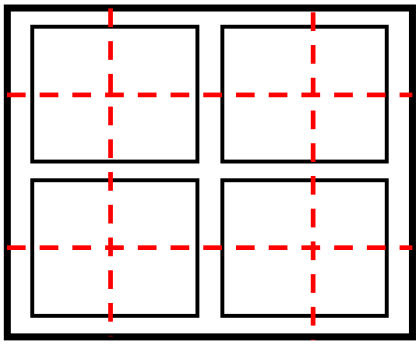


Teto 034	DADOS GERAIS	
 Fonte: https://www.ipatrimonio.org/cairu-convento-e-igreja-de-santo-antonio/cairu-convento-e-igreja-de-santo-antonio-imagem-monumenta-p-79/.	**Espaço**	Portaria
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Cairu
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste-Sudoeste (Acesso ao claustro) Leste-Nordeste (Entrada) Norte-Noroeste (Parede lateral) Sul-Sudeste (Parede lateral)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em caixotões de malha quadrangular que forra a portaria. O suporte é estruturado em 2 (duas) colunas por 2 (duas) linhas de caixotões quadrangulares fingidos com elementos arquitetônicos (Medalhões). Todos os painéis possuem emolduramento fingido pelas traves que se mantem na mesma linha com elementos vegetalistas em tons de branco, azul, amarelo, verde e vermelho.
Tipologia	Teto em caixotões
Malha	Quadrangular



Quantidade	4 (quatro) caixotões
Distribuição	2 x 2 (duas colunas por duas linhas)



Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul e vermelho
Temática dominante	Mista

Tema 1	Caixotões quadrangulares	04	Elementos arquitetônicos	Medalhões

Teto 035	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Sala do Capítulo
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Cairu
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em caixotões
	Direção	Oeste-Sudoeste (Entrada) Leste-Nordeste (Janela com vista para o exterior do convento) Norte-Noroeste (Parede lateral) Sul-Sudeste (Parede lateral)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?

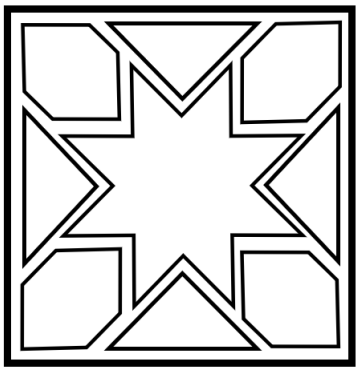
	Estado de conservação	Bom Escurecimento das pinturas

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição Teto plano em caixotões de malha mista que forra a Sala do Capítulo. O suporte é estruturado em 3 (três) colunas por 3 (três) linhas de caixotões triangulares com elementos arquitetônicos (medalhões), alternados com 2 (duas) colunas por 2 (duas) linhas de caixotões hexagonais com elementos simbólico-alegóricos e, ao centro, um caixotão hexadecagonal em formato de estrela de oito pontas com elementos antropomórficos (Mariano). Todos os painéis possuem emolduramento em tons de branco, que recua em relação às traves de madeira pintadas de azul.

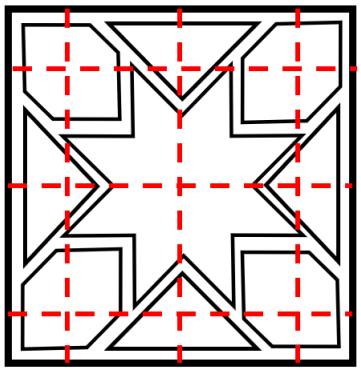
Tipologia Teto em caixotões

Malha Mista (caixotões triangulares, hexagonais e poligonal em formato de estrela de oito pontas)



Quantidade 9 (nove) caixotões

Distribuição 3 x 3 (três colunas por três linhas)



Cores Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante Mista

Tema 1	Caixotões triangulares	04	Elementos arquitetônicos	Medalhões
Tema 2	Caixotões hexagonais	04	Elementos simbólico-alegóricos	Marianos
Tema 3	Caixotões poligonal em formato de estrela de oito pontas	01	Elementos antropomórficos	Mariano

Apêndice G.b. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em quadratura

Convento	Q	Indicador	Espaço
João Pessoa	04	Teto 036	Abaixo do coro
		Teto 037	Nave
		Teto 038	Sacristia
		Teto 039	Capela dos Noviços (Ordem Terceira)
Igarassu	03	Teto 040	Nave
		Teto 041	Sacristia
		Teto 042	Sala do Capítulo
Olinda	05	Teto 043	Abaixo do coro
		Teto 044	Antiga portaria / Capela de Santa Ana
		Teto 045	Biblioteca (Segundo Piso)
		Teto 046	Capela dos Noviços (Ordem Terceira)
		Teto 047	Sacristia (Ordem Terceira)
Sirinhaém	01	Teto 048	Corredor
Penedo	05	Teto 049	Nave
		Teto 050	Capela-mor
		Teto 051	Sala
		Teto 052	Nave (Ordem Terceira)
		Teto 053	Capela-mor (Ordem Terceira)
São Cristóvão	01	Teto 054	Nave (Ordem Terceira)
São Francisco do Conde	01	Teto 055	Nave
Salvador	07	Teto 056	Corredor da torre (Epístola)
		Teto 057	Corredor da torre (Evangelho)
		Teto 058	Transepto (Epístola)
		Teto 059	Transepto (Evangelho)
		Teto 060	Corredor
		Teto 061	Portaria
		Teto 062	Corredor (Ordem Terceira)
Cairu	02	Teto 063	Nave
		Teto 064	Sacristia
Total	**29**		

Teto 036	DADOS GERAIS	
	Espaço	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de Santo Antônio de João Pessoa
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Entrada) Nordeste (Acesso à igreja) Sudeste (Lado da Epístola) Noroeste (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

Teto plano em quadratura que forra o teto abaixo do coro. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 2 (dois) volumes laterais, o teto possui um patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas e arcadas, atlantes e *putti* que ladeiam um medalhão iconográfico que se abre por entre nuvens no eixo central.

O primeiro patamar ocupa os volumes laterais limitados pelos dois eixos latitudinais que os delimitam e apresenta colunas, arcos e balaustradas em linguagem coríntia onde se apresentam elementos arquitetônicos (vaso, florões, atlantes e *putti*). O conjunto inclui uma estruturação de varandas e pátios com jardim, pela presenta de colunas coríntias sem função de sustentação (apoiam balaustradas e vasos de rosas).

Ao fundo da estrutura arquitetônica fingida surge, no eixo central latitudinal, um medalhão barroco circular que emoldura uma cena com elementos antropomórficos (Mariano, franciscano e eclesiástico) com medalhão iconográfico incorporado ao medalhão maior onde apresentam elementos inscritos (emblemática com referências aos nomes dos elementos antropomórficos acima apresentados).

Tipologia

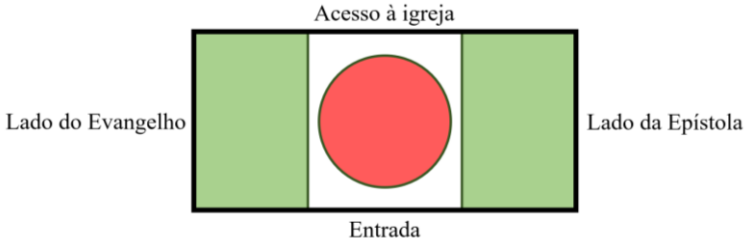
Teto em quadratura

Distribuição

Simétrica

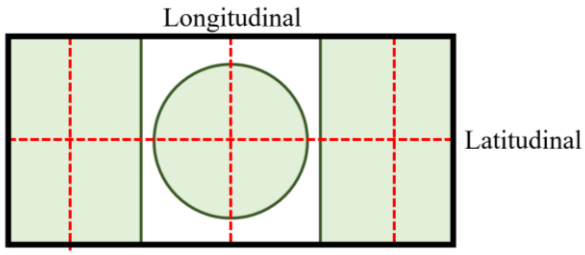
Composição

1 (um) volume central e 2 (dois) volumes laterais

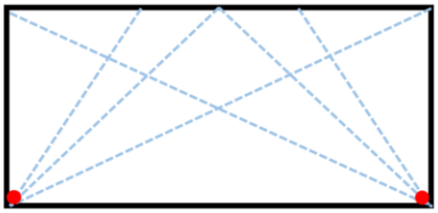


Eixos

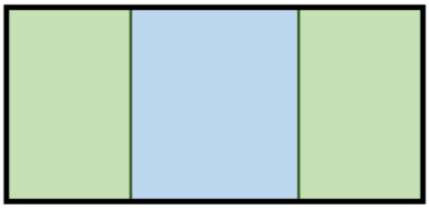
3 (três) eixos latitudinais por 1 (um) longitudinal



Ponto de fuga Nos vértices da base da pintura

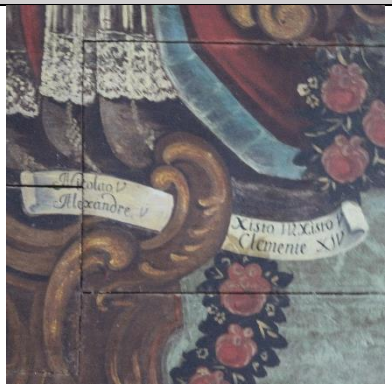


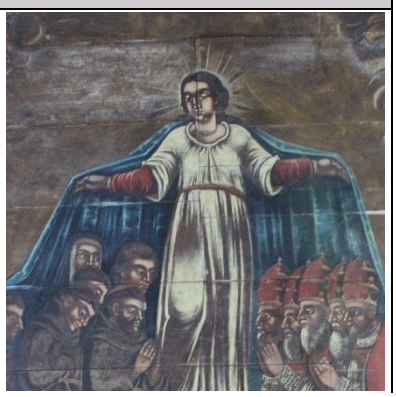
Patamares 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida

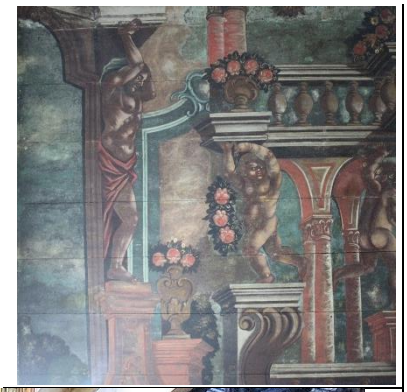


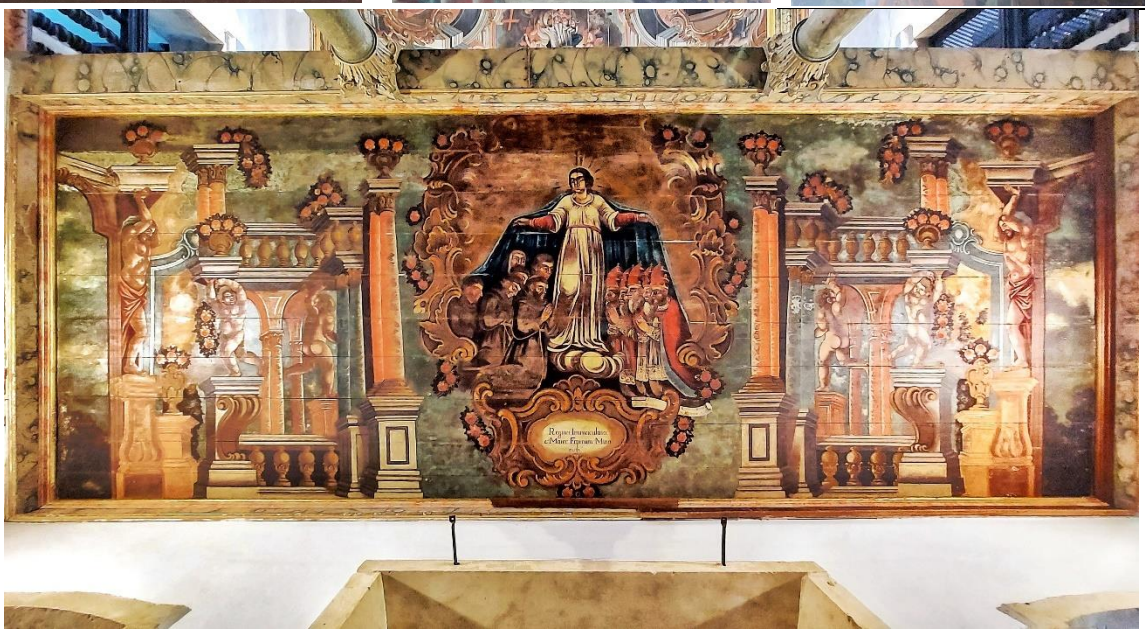
Patamar 1	Varandas e arcadas			
Campo	Presença de arrombamento pictórico com nuvens e medalhão iconográfico no eixo latitudinal central			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Mariano, franciscano e eclesiástico
Tema 2	Medalhão incorporado no medalhão central	01	Elementos inscritos	Mariano e eclesiástico
Tema 3	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Atlantes e *putti*

REGISTROS VISUAIS

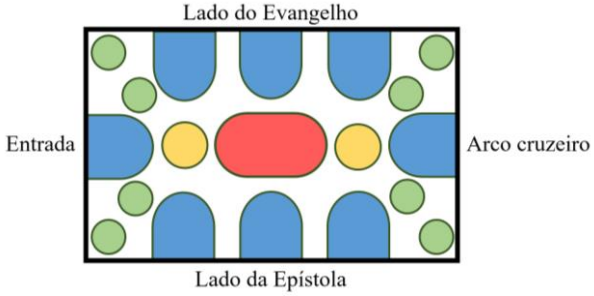


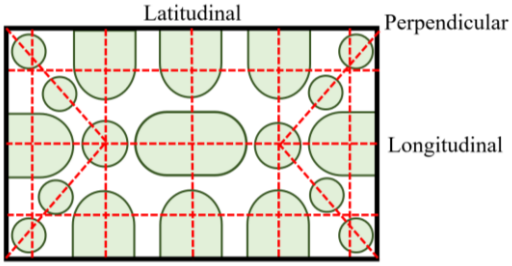




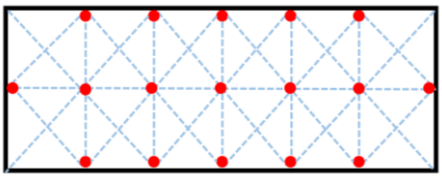


Teto 037	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave da igreja
	Edifício	Convento de Santo Antônio de João Pessoa
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Entrada) Nordeste (Arco cruzeiro) Sudeste (Lado da Epístola) Noroeste (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

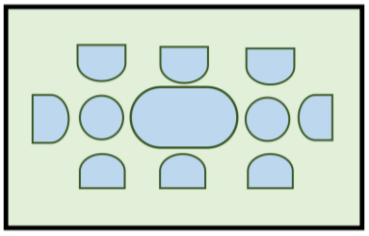
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto sanqueado em quadratura que forra a nave. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 2 (dois) volumes simétricos no eixo central longitudinal próximos às arestas do teto (um de cada lado) e 6 (seis) volumes simétricos distribuídos em três sequências ao longo dos Lados da Epístola e do Evangelho. O teto possui dois patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por varandas e arcadas, enquanto o segundo possui cúpulas e um teto fingido com medalhão com *sfondato*. O primeiro patamar é formado por balcões retos e curvos que avançam em relação ao nível das paredes do recinto e sustentados por mísulas e *putti*. Apresenta quatro medalhões no intervalo entre os balcões nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal central com elementos histórico-episódicos (hagiografias franciscanas) emoldurados com talha barroca fingida. Os volumes nas extremidades dos dois eixos latitudinais intermédios apresentam elementos antropomórficos (cardeais) apoiados sobre os balcões curvos. Acima dos balcões encontramos arcada e colunas coríntias que sustentam o teto fingido que leva ao segundo patamar. Toda a estrutura é preenchida por *putti* que seguram florões pendurando-os nas estruturas arquitetônicas fingidas. No último setor do primeiro patamar, encontramos janelas ovaladas que abrem para um céu azul. O segundo patamar apresenta duas cúpulas simetricamente dispostas no eixo longitudinal divididos pelo medalhão central. As cúpulas possuem varandas com balaustradas e vasos de flores que são seguidas por janelas. Parte das cúpulas não está visível pela distorção necessárias para gerar o efeito perspético. O medalhão central contém um conjunto de elementos antropomórficos e simbólico-alegóricos conjugados em dois grupos: o primeiro formado pela Imaculada Conceição portando a bandeira das armas da Ordem dos Frades Menores, acimada pela Trindade e o segundo por São Francisco envolto por quatro Santos Franciscanos acompanhados das alegorias aos Quatro Continentes.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 2 (dois) volumes simétricos no eixo central longitudinal próximos às arestas do teto (um de cada lado) e 6 (seis) volumes simétricos distribuídos em três sequências ao longo dos Lados da Epístola e do Evangelho e outros 8 (oito) volumes distribuídos em duplas nas extremidades dos eixos perpendiculares 
Eixos	1 (um) eixo longitudinal por 3 (três) latitudinais



Ponto de fuga	10 (dez) pontos de fuga, 4 (quatro) nas extremidades do primeiro e último eixo longitudinal, 2 (dois) nas extremidades do eixo longitudinal central, 2 (dois) nas extremidades do eixo latitudinal central e 2 (dois) no centro dos terceiro e quinto eixos longitudinais



Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida

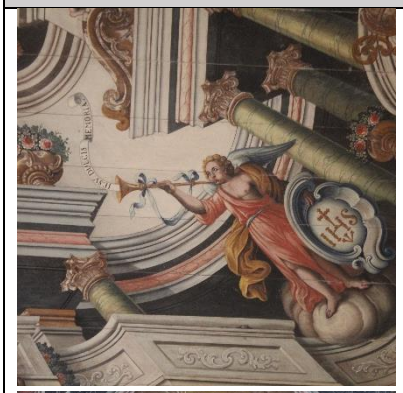


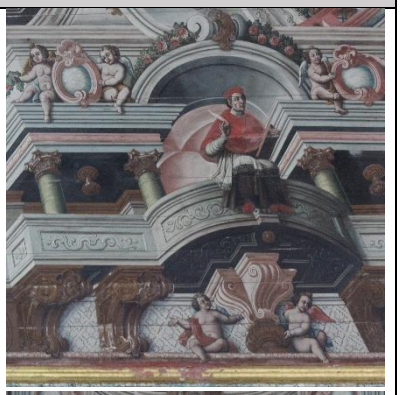
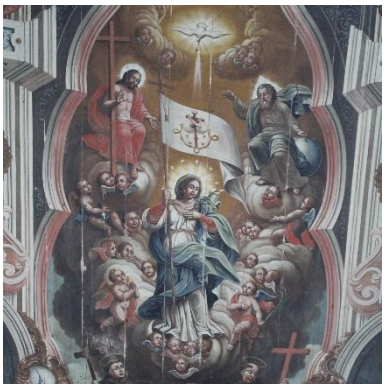
Patamar 1	Varandas e arcadas
Patamar 2	Cúpulas
Campo	Presença de arrombamento pictórico com inserção de elementos antropomórficos e simbólico-alegóricos
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Mista

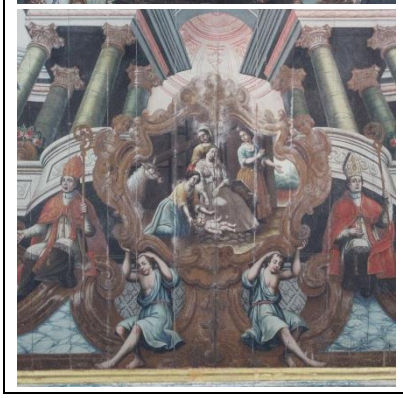
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico, Mariano e Franciscano Alegorias aos Continentes
Tema 2	Medalhões radiais (Eixo central)	04	Elementos histórico-episódicos	Hagiografia franciscana
Tema 3	Medalhões abobadais (Topo das abóbadas)	04	Elementos simbólico-alegóricos	Marianos
Tema 4	Medalhões radiais (Eixo dos vértices)	04	Elementos simbólico-alegóricos	Franciscanos
Tema 5	Figuras avulsas (Eixos dos vértices)	04	Elementos simbólico-alegóricos	Católicos
Tema 6	Figuras avulsas	12	Elementos antropomórficos	Figuras eclesiásticas

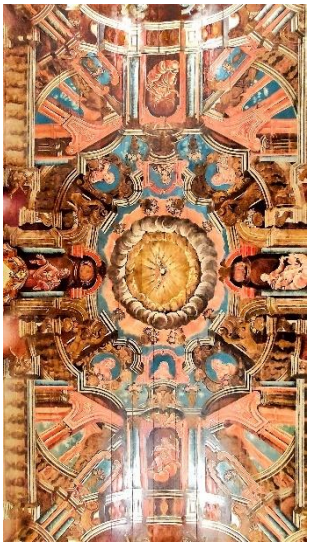
Tema 7	Anexado aos anjos	04	Elementos inscritos	Frases bíblicas
Tema 8	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, mísulas, colunas, medalhões, balaustradas, vasos

REGISTROS VISUAIS

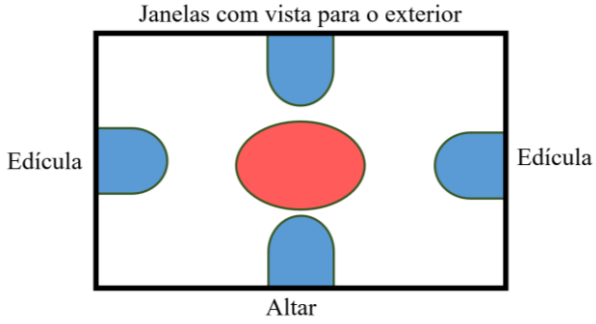


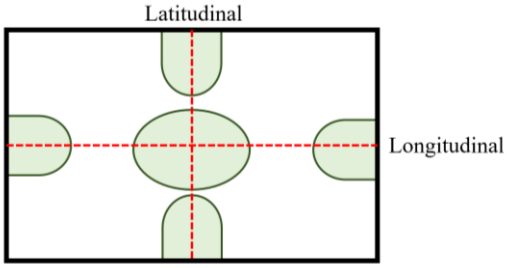


Teto 038	DADOS GERAIS	
	**Espaço**	Sacristia
	Edifício	Convento de Santo Antônio de João Pessoa
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Edícula) Nordeste (Edícula do lavabo) Sudeste (Entrada) Noroeste (Visão da lateral do convento)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Poucos apagamentos e desbotamentos da pintura

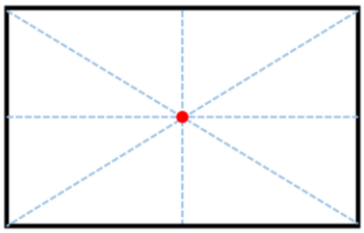
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em quadratura que forra a sacristia. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 4 (quatro) volumes nos eixos centrais próximos às arestas do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas e arcadas e arrombamento pictórico com nuvens e Espírito Santo ao centro. O primeiro patamar é formado por varandas retas e curvas com balaustradas que avançam e recuam em relação ao nível das paredes do recinto e são sustentadas por mísulas e atlantes similares a indivíduos de etnia africana. Apresenta quatro nichos nas extremidades dos eixos latitudinal e longitudinal com elementos antropomórficos (figuras bíblicas). O intervalo entre os nichos é preenchido por um segmento de varandas e arcadas sustentadas por atlantes e colunas coríntias. O segundo segmento arquitetônico é preenchido por medalhões vasados com elementos antropomórficos (figuras bíblicas) e simbólico-alegóricos (de difícil identificação por falta de atributos) representados como esculturas fingidas e vasos de flores. O arrombamento pictórico apresente um elemento zoovegetalista (Espírito Santo na forma da pomba) envolto em nuvens douradas e rosas num céu azul.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central e 4 (quatro) volumes nos eixos centrais próximos às arestas do teto



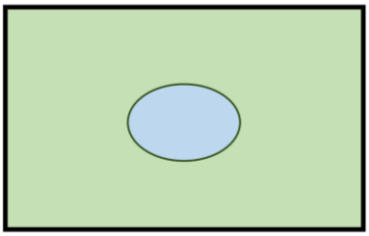
Eixos 1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal



Ponto de fuga Centro do teto



Patamares 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1 Varandas e arcadas

Campo Presença de arrombamento pictórico com nuvens e Espírito Santo ao centro

Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante Mista

Tema 1	Medalhões	06	Elementos antropomórficos Elementos simbólico-alegóricos	Cristológicos Alegorias não identificadas
Tema 2	Nichos	04	Elementos antropomórficos	Cristológicos
Tema 3	Figura central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico
Tema 4	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas,

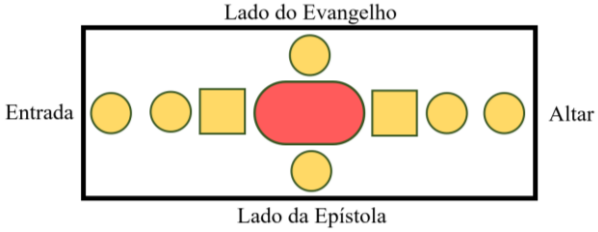
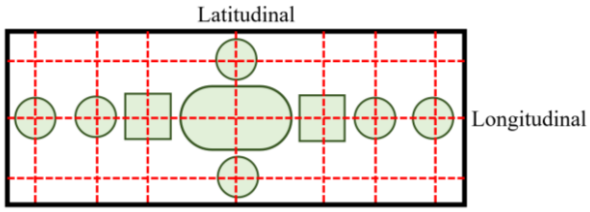
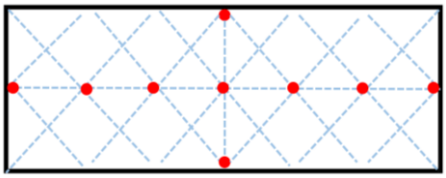
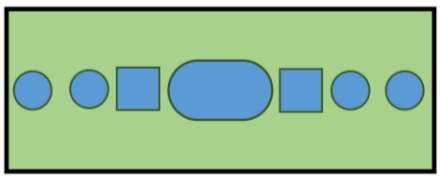
	colunas, mísulas, atlantes, vasos

REGISTROS VISUAIS

Teto 039	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela dos Noviços (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio de João Pessoa
	Estrutura	Teto em abóbada de falso arco abatido fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Altar) Nordeste (Entrada) Sudeste (Lado do Evangelho) Noroeste (Lado da Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Pequeno apagamento das pinturas

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto em abóbada de falso arco abatido em quadratura que forra a Capela dos Noviços. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 2 (dois)

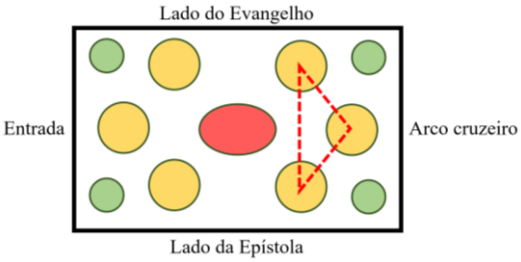
	volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto e 6 (seis) volumes ao longo do eixo central longitudinal distribuídos em três sequências divididas pelo volume central, o teto possui dois patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por varandas e arcadas, enquanto o segundo possui cúpulas, abóbadas de arestas e um teto fingido com *sfondato*. O primeiro patamar apresenta varandas retas e curvas com balaustrada que avançam e recuam em relação ao nível da parede do recinto sustentados por mísulas com florões dependurados e dois medalhões com elementos simbólico-alegóricos (marianos) nas extremidades do eixo central latitudinal. Destaquemos a presença de quatro atlantes deitados de feições de indivíduos de etnias africanas. O segundo patamar é formado por arcos, portais e janelas acompanhando a perspectiva da pintura. Essas estruturas sustentam o teto fingido e as estruturas do terceiro patamar. O terceiro patamar apresenta quatro cúpulas nos limites do eixo longitudinal, duas abóbadas de arestas e um medalhão com elemento histórico-episódico (hagiografia franciscana) ao centro do teto.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto e 6 (seis) volumes ao longo do eixo central longitudinal distribuídos em três sequências divididas pelo volume central
	
Eixos	3 (três) eixos longitudinais por 7 (sete) latitudinais
	
Ponto de fuga	9 (nove) pontos de fuga, 1 (um) no centro, 6 (seis) distribuídos ao longo do eixo longitudinal e outros 2 (dois) nas extremidades do eixo latitudinal
	
Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida
	

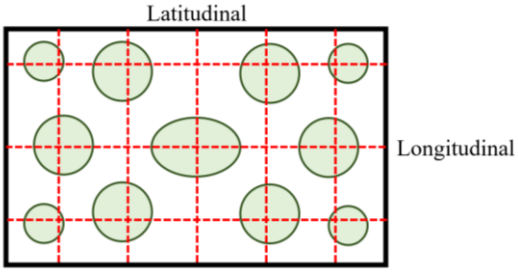
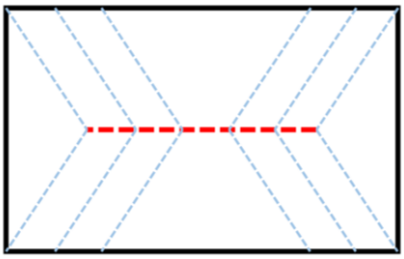
Patamar 1	Varandas e arcadas			
Patamar 2	Cúpulas e abóbadas de arestas			
Campo	Presença de arrombamento pictórico com inserção de elemento histórico-episódico			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Franciscano
Tema 2	Medalhões radiais (Eixo central longitudinal)	02	Elementos simbólico-alegóricos	Franciscanos
Tema	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, cúpulas, colunas, atlantes, anjos e *putti*

REGISTROS VISUAIS

Teto 040	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Igarassu
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Entrada) Nordeste (Altar) Sudeste (Lado da Epístola) Noroeste (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto sanqueado em quadratura que forra a nave. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 6 (seis) volumes distribuídos simetricamente em duas triangularizações de três medalhões e 4 (quatro) volumes menores nos vértices do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas e medalhões iconográficos com elementos antropomórficos, histórico-episódicos e simbólico-alegóricos com inserção de molduras e elementos arquitetônicos Rococó. O primeiro patamar é formado por varandas retas com balaustrada que se mantém no nível das paredes do recinto com sequência de mísulas que avançam em relação ao nível das paredes. O arrombamento pictórico apresenta onze medalhões emoldurados em linguagem Rococó (elementos arquitetônicos e elementos zoovegetalistas organicamente distorcidos) contendo um elemento antropomórfico (Imaculada Conceição) ao centro, seis elementos histórico-episódicos (hagiografias de Santo Antônio) divididos em dois grupos de três medalhões divididos pelo central e quatro elementos simbólico-alegóricos (marianos) nos medalhões próximos aos vértices.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 6 (seis) volumes distribuídos simetricamente em duas triangularizações de três medalhões e 4 (quatro) volumes menores nos vértices do teto



Eixos	1 (um) eixo longitudinal por 5 (cinco) latitudinais 			
Ponto de fuga	Entre ¼ (um quarto) e ¾ (três quartos) do eixo central longitudinal 			
Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida 			
Patamar 1	Varandas			
Patamar 2	Não possui			
Campo	Presença de medalhões iconográficos com elementos antropomórficos, histórico-episódicos e simbólico-alegóricos com inserção de molduras e elementos arquitetônicos Rococó			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Mariano
Tema 2	Medalhões adjacentes ao central	06	Elementos histórico-episódicos	Hagiografias franciscanas
Tema 3	Medalhões radiais nos vértices do teto	04	Elementos simbólico-alegóricos	Marianos
Tema 4	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varanda, balaustrada, vasos
REGISTROS VISUAIS				

Teto 041	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sacristia
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Igarassu
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Arcaz) Nordeste (Edícula) Sudeste (Lado da Epístola) Noroeste (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?

	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

Teto plano em quadratura que forra a sacristia. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos às arestas do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas e arrombamento pictórico com elementos antropomórficos apoiados em nuvens no céu.

O primeiro patamar é formado por varandas retas e curvas com balaustradas que avançam em relação às paredes do recinto. Nos volumes das extremidades longitudinal e latitudinal apresentam varandas retas, enquanto nos volumes das extremidades perpendiculares encontramos varandas curvas, sendo em todos os casos sustentados por mísulas com florões dependurados e vasos de flores apoiados nas varandas enquanto são acimadas por medalhões com *putti* nos casos perpendiculares.

O arrombamento pictórico apresenta elementos antropomórficos (Nossa Senhora com anjos músicos portanto partituras e instrumentos musicais) envolvidos por nuvens num céu fingido.

Tipologia

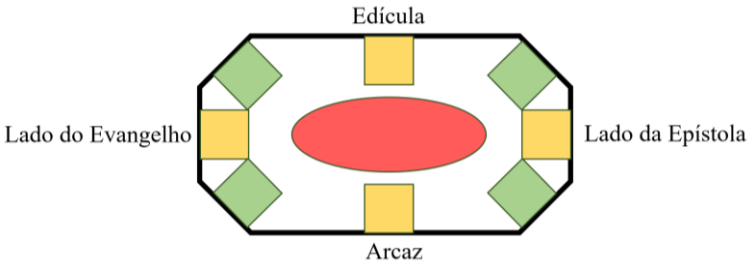
Teto em quadratura

Distribuição

Simétrica

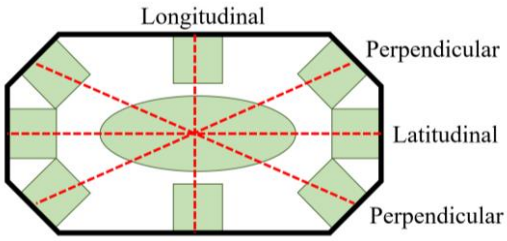
Composição

1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos às arestas do teto



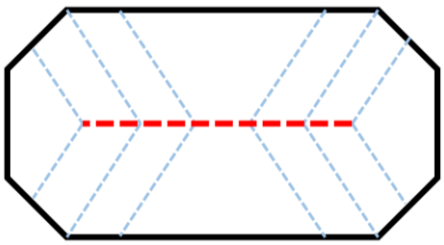
Eixos

1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) perpendiculares



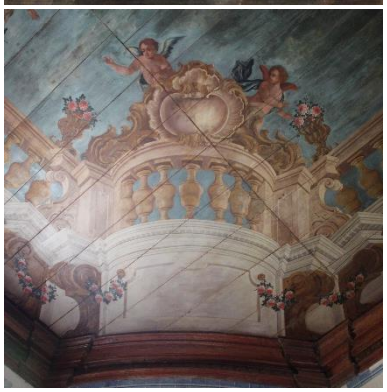
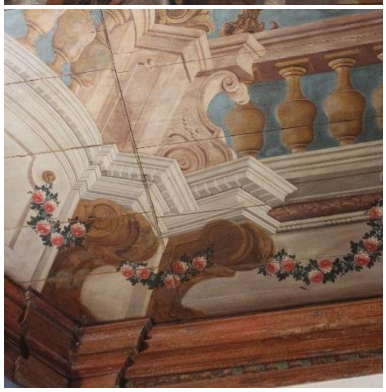
Ponto de fuga

Ponto de fuga a ¼ (um quarto) e a ¾ (três quartos) do eixo central latitudinal, sendo os dois volumes nas extremidades do eixo longitudinal voltados para a direita



Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida				
Patamar 1	Varandas				
Patamar 2	Não possui				
Campo	Presença de arrombamento pictórico com elementos antropomórficos apoiados em nuvens no céu				
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e roxo				
Temática dominante	Elementos antropomórficos				
Tema 1	Cena central	01	Elementos antropomórficos	Mariano	
Tema 2	Quadratura	01	Elementos arquitetônicos	Balaustradas, medalhões e vasos	

REGISTROS VISUAIS

Teto 042	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sala do Capítulo
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Igarassu
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Portas de acesso ao exterior) Nordeste (Entrada) Sudeste (Lateral) Noroeste (Lateral)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento e danos na pintura

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

Teto plano em quadratura que forra a Sala do Capítulo. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas e arrombamento pictórico com elemento antropomórfico ao centro num céu azul.

O primeiro patamar é formado por varandas retas e curvas com balaustradas que recuam, avançam e se mantém no mesmo nível das paredes do recinto. Nos volumes das extremidades do eixo latitudinal, a varanda avança em relação ao nível da parede sustentado por mísulas enquanto serve de apoio para vasos de flores. Nos volumes das extremidades do eixo longitudinal, a varanda recua em relação ao nível da parede e sustentado por mísulas e dando apoio a vasos e medalhões. Nos volumes das extremidades dos eixos perpendiculares, estão localizados medalhões.

No arrombamento pictórico encontramos um elemento antropomórfico (Nossa Senhora da Penha envolvida por anjos) ao centro de um céu com nuvens.

Tipologia

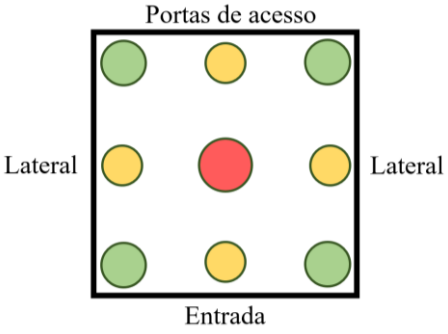
Teto em quadratura

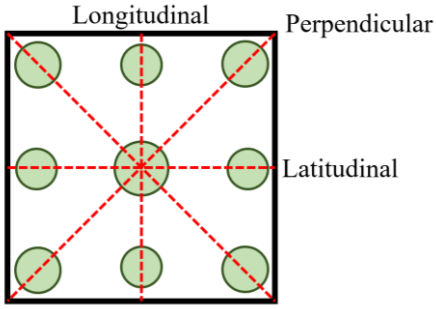
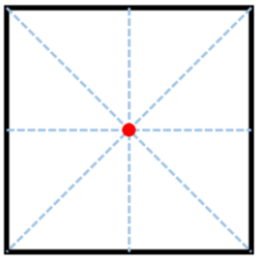
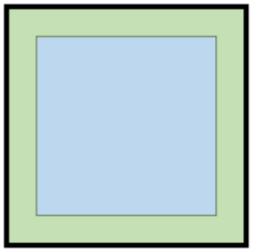
Distribuição

Simétrica

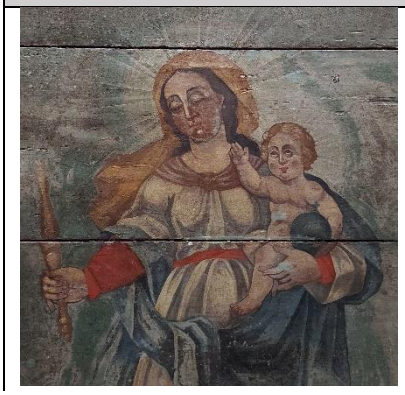
Composição

1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto

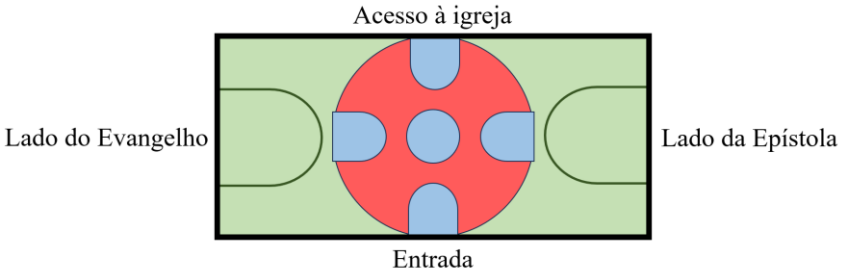


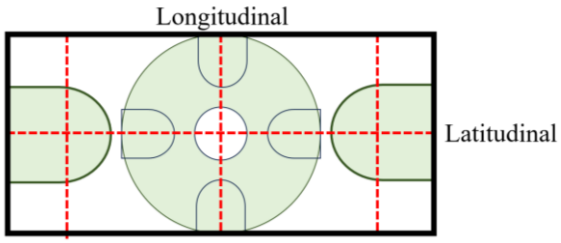
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) perpendiculares  			
Ponto de fuga	Ponto central no cruzamento de todos os eixos 			
Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida 			
Patamar 1	Varandas			
Patamar 2	Não possui			
Campo	Presença de arrombamento pictórico com elemento antropomórfico ao centro num céu azul			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul e vermelho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Cena central	01	Elementos antropomórficos	Mariano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Balaustradas, medalhões e vasos

REGISTROS VISUAIS

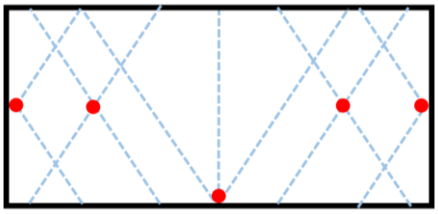


Teto 043	DADOS GERAIS	
	Espaço	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Norte (Lado do Evangelho)

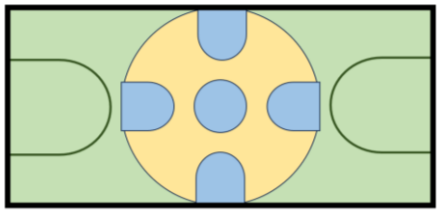
		Sul (Lado da Epístola) Leste (Acesso à nave da igreja) Oeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Apagamento de alguns trechos
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto sanqueado em quadratura que forra o teto abaixo do coro. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 2 (dois) nas extremidades do eixo latitudinal próximos às arestas do teto, o teto possui 3 (três) patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por varandas e arcadas, enquanto o segundo possui cúpulas. O primeiro patamar apresenta varandas curvas e retas com balaustradas que avançam em relação às paredes do recinto sobre mísulas e servem de apoio às colunas coríntias que sustentam as abóbadas do segundo patamar. Nas extremidades do eixo central latitudinal, janelas acimadas por medalhões aparecem abaixo das varandas curvas. Florões aparecem dependurados nas estruturas arquitetônicas enquanto *putti* aparecem nas varandas segurando vasos de flores. O segundo patamar é formado pela cúpula central e sequências de cúpulas que seguem pelo eixo latitudinal em segundo plano. A cúpula central apresenta duas janelas nas extremidades do eixo latitudinal, enquanto quatro medalhões apresentam elementos antropomórficos (Quatro Evangelistas) emoldurados por elementos vegetalistas. Ao centro, uma abertura circular abre para o terceiro patamar e o arrombamento pictórico com nuvens num céu azul. O terceiro patamar é formado por varandas com balaustradas, parcialmente visível em decorrência da perspectiva aplicada à arquitetura fingida do teto, acompanhando a forma circular da cúpula. A varanda possui a sequência de pilares que dão apoio aos vasos de flores.	
Tipologia	Teto em quadratura	
Distribuição	Simétrica	
Composição	1 (um) volume central e 2 (dois) nas extremidades do eixo latitudinal próximos às arestas do teto	
		
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 3 (três) longitudinais	



Ponto de fuga Dois pontos de fuga a ¼ (um quarto) e a ¾ (três quartos) do eixo central latitudinal, outros dois nas extremidades do mesmo eixo, e um na extremidade do eixo longitudinal, próximo à aresta da parede de entrada



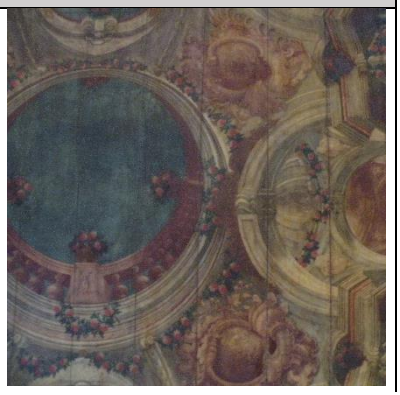
Patamares 3 (três) patamares de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1 Varandas e arcadas
Patamar 2 Cúpulas
Patamar 3 Varandas
Campo Ausência de arrombamento pictórico
Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul e vermelho
Temática dominante Elementos antropomórficos

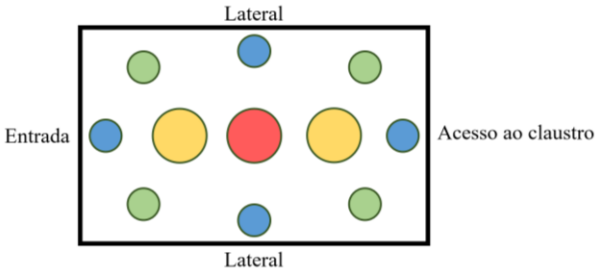
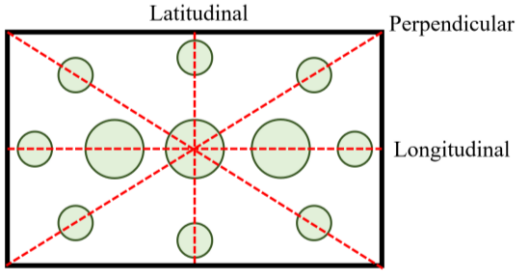
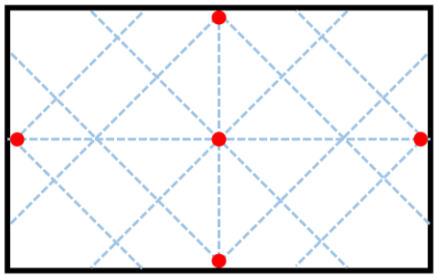
Tema 2	Medalhões fingidos	04	Elementos antropomórficos	Quatro Evangelistas
Tema 3	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, mísulas, medalhões, vasos e *putti*

REGISTROS VISUAIS



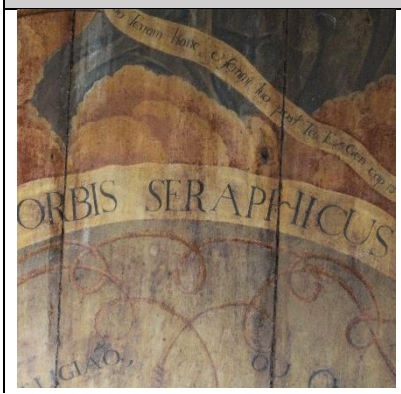
Teto 044	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela de Santa Ana
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Norte (Lateral) Sul (Lateral) Leste (Acesso ao claustro) Oeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Escurecimento da pintura e apagamento de alguns trechos

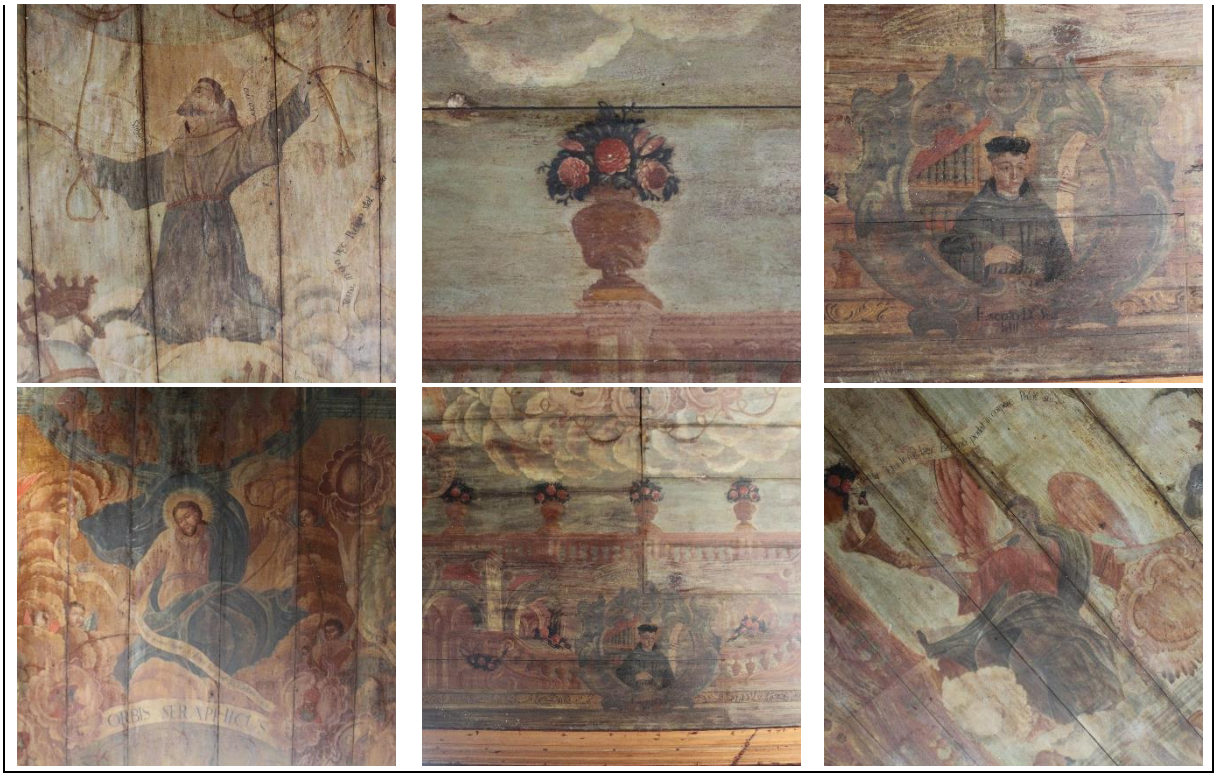
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em quadratura que forra a Capela de Santa Ana. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nos eixos longitudinais e latitudinais próximos às arestas do teto, 2 (dois) volumes no eixo longitudinal próximos ao central e 4 (quatro) volumes próximos aos vértices do teto, o teto possui 2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por varandas, arcadas e arrombamento pictórico com elementos antropomórficos e simbólico-alegóricos distribuído ao longo do céu por entre nuvens. O primeiro patamar é formado por varandas curvas e retas com balaustradas que avançam em relação às paredes do recinto, sustentadas por mísulas e medalhões com elementos antropomórficos (São Boaventura, João Duns Escoto, Pedro Aureolo e Alexandre de Hales) emoldurados com concheados nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal do teto. Das varandas é possível ver arcadas que sustentam o segundo patamar. O segundo patamar é formado por varandas com balaustradas intercaladas por pilares onde estão apoiados vasos de flores.

	O teto apresenta arrombamento pictórico com nuvens num céu azul que é preenchido com um elemento simbólico-alegórico (globo do Orbe Seráfico) ao centro, contornado por doze medalhões com elementos antropomórficos (figuras franciscanas), além de dois elementos antropomórficos (Cristo acima e São Francisco abaixo). Nas extremidades dos eixos perpendiculares, próximos aos vértices do teto, estão quatro anjos corneteiros portando medalhões com elementos simbólico-alegóricos (cristológicos, marianos e franciscanos) e elementos inscritos presentes em faixas que saem das trombetas.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nos eixos longitudinais e latitudinais próximos às arestas do teto, 2 (dois) volumes no eixo longitudinal próximos ao central e 4 (quatro) volumes próximos aos vértices do teto 
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) eixos transversais 
Ponto de fuga	Um ponto de fuga no centro do teto e dois pontos de fuga nas extremidades do eixo latitudinal 
Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida

Patamar 1	Varandas e arcadas			
Patamar 2	Varandas			
Campo	Presença de arrombamento pictórico com elementos antropomórficos e simbólico-alegóricos distribuído ao longo do céu por entre nuvens			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Centro do teto	01	Elemento simbólico-alegórico	Orbe Seráfica
Tema 2	Medalhões	10	Elementos antropomórficos	Franciscanos
Tema 3	Figuras do eixo central longitudinal	02	Elementos antropomórficos	Cristológico e franciscano
Tema 4	Figuras e medalhões dos eixos dos vértices	04	Elemento simbólico-alegórico	Cristológico, mariano e franciscano
Tema 5	Medalhões no eixo central das arestas	04	Elementos antropomórficos	Filósofos e teólogos franciscanos
Tema 6	Medalhão no eixo central leste	01	Elemento inscrito	Orbe Seráfica
Tema 7	Anexos às figuras antropomórficas	07	Elemento inscrito	Frases bíblicas
Tema 8	Cartela no eixo longitudinal	01	Elemento inscrito	Franciscano
Tema 8	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Balaustradas, medalhões e vasos

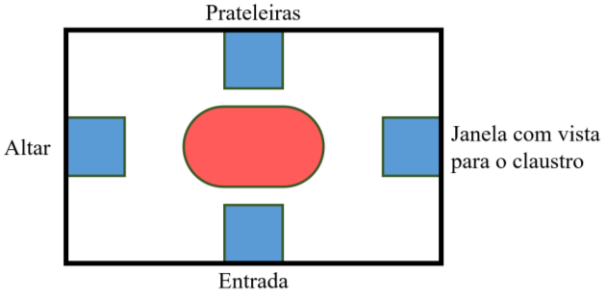
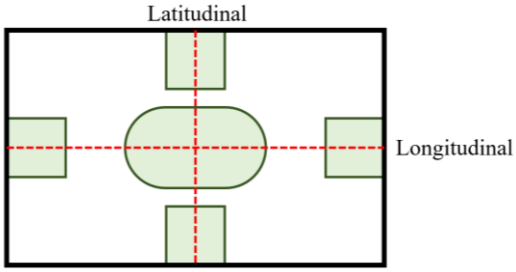
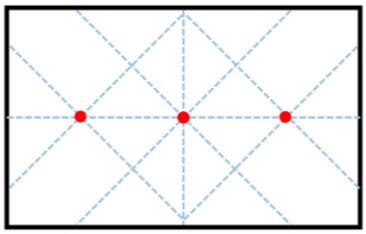
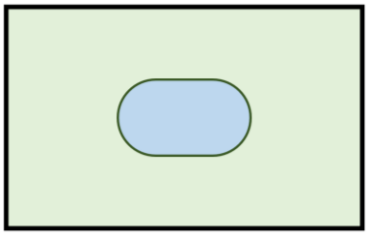
REGISTROS VISUAIS





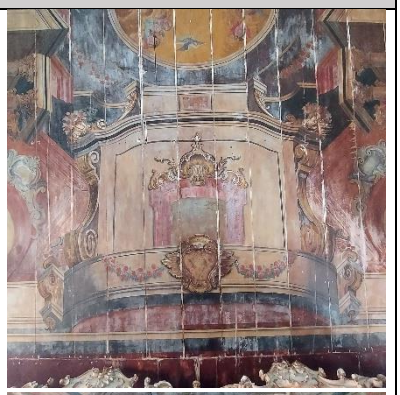
Teto 045	DADOS GERAIS	
	Espaço	Biblioteca do segundo piso
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Norte (Prateleiras) Sul (Entrada) Leste (Janelas com vista para o claustro) Oeste (Altar)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em quadratura que forra a biblioteca no segundo piso. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, e 4 (quatro) nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por balcões, portais e arrombamento pictórico com elemento antropomórfico envolto em nuvens.

	O primeiro patamar é formado por balcões curvos e retos que avançam em relação às paredes do recinto por onde é possível ver portais e arcos de volta perfeita que sustentam o teto fingido e seu medalhão central com elemento antropomórfico (Imaculada Conceição). Os balcões nas extremidades longitudinais, próximos às arestas do teto, são curvos, com florões e medalhão com elementos antropomórficos (*putti* carregando cestos), enquanto portais acimados por medalhões e vegetalismos aparece em segundo plano, por trás dos balcões. Nas extremidades latitudinais, próximos às arestas do teto, balcões retos possuem mísulas, florões e medalhões com elementos simbólico-alegóricos (lua e sol). Nas extremidades trasversaris, próximas aos vértices do teto, encontramos balcões com colunas coríntias e arcos de volta perfeita.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, e 4 (quatro) nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto
	
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) eixos transversais
	
Ponto de fuga	Um ponto de fuga no centro do teto e outros dois a ¼ (um quarto) e a ¾ (três quartos) do eixo central latitudinal
	
Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida
	
Patamar 1	Balcões e portais

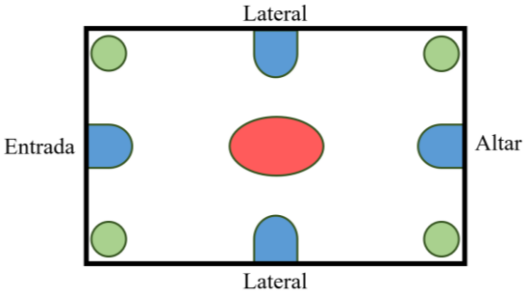
Patamar 2	Não possui			
Campo	Presença de arrombamento pictórico com elemento antropomórfico envolto em nuvens			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Arrombamento pictórico	01	Elementos antropomórfico	Mariano
Tema 2	Medalhões no eixo leste e oeste	02	Elementos simbólico-alegóricos	Filosofia e teologia
Tema 3	Medalhões no eixo norte e sul	02	Elementos simbólico-alegóricos	Marianos
Tema 4	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Balcões, colunas, medalhões e vasos

REGISTROS VISUAIS

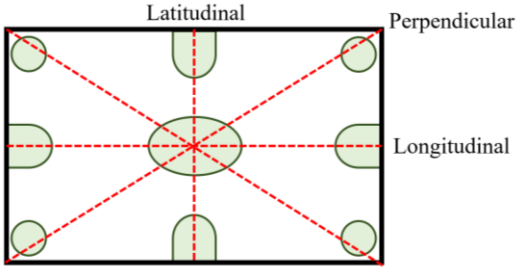


Teto 046	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela dos Noviços (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto em falso arco abatido fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Norte (Lado do Evangelho) Sul (Lado da Epístola) Leste (Altar) Oeste (Entrada)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

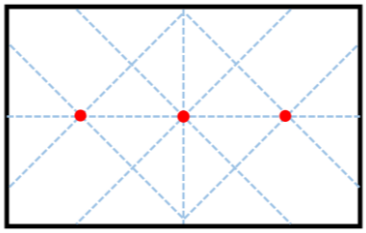
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em falso arco abatido em quadratura que forra a Capela dos Noviços da Ordem Terceira. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por balcões e arrombamento pictórico com medalhão central em meio ao campo neutro em pigmentação bege. O primeiro patamar apresenta balcões curvos e retos que não avançam em relação às paredes do recinto. Nas extremidades latitudinais, próximos às arestas do teto, a varanda possui a forma curva com medalhões ladeados por mísulas onde vasos de flores estão apoiados. Nas extremidades longitudinais, próximos às arestas do teto, a varanda possui a forma trapezoidal com medalhões ladeados por mísulas. Nas extremidades transversais, nos vértices do teto, estão presentes medalhões emoldurados por concheados onde estão apoiados vasos de flores. O campo é recoberto com tinta branca e, ao centro, um medalhão com elementos antropomórficos (São Francisco pregando aos Terceiros) emoldurado por concheados, medalhões e elementos vegetalistas.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto



Eixos 1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) eixos perpendiculares



Ponto de fuga Um ponto de fuga no centro do teto e outros dois a ¼ (um quarto) e a ¾ (três quartos) do eixo central latitudinal



Patamares 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida

Patamar 1 Balcões

Patamar 2 Não possui

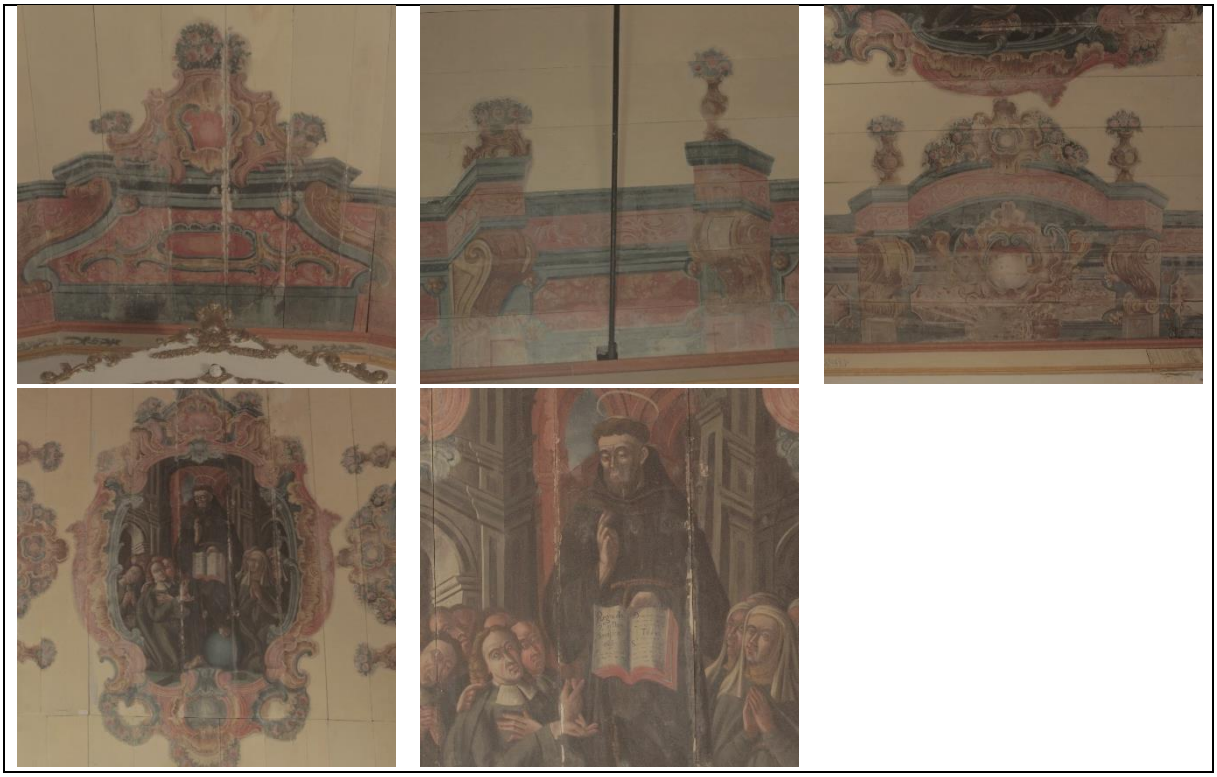
Campo Presença de arrombamento pictórico com medalhão central em meio ao campo neutro em pigmentação bege

Cores Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

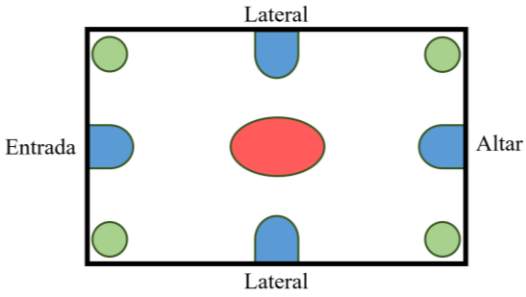
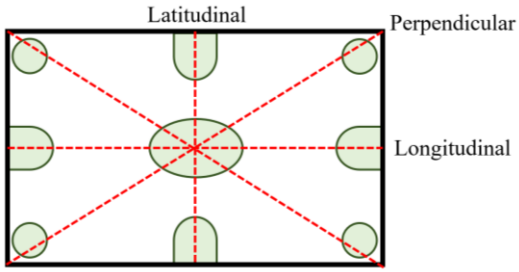
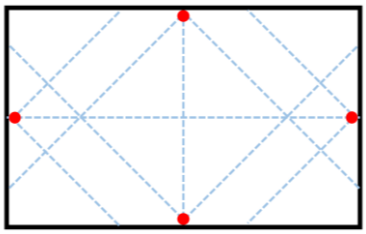
Temática dominante Elementos antropomórficos

Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Franciscanos
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, mísulas, medalhões e vasos

REGISTROS VISUAIS



Teto 047	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sacristia (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Norte (Acesso ao cemitério) Sul (Altar) Leste (Lavabo) Oeste (Acesso à Capela de São Roque)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Desbotamento e desgaste da pintura
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em quadratura que forra a sacristia da Ordem Terceira. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares	

	próximos aos vértices do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas e arrombamento pictórico com medalhão central em meio ao campo neutro em pigmentação bege. O primeiro patamar apresenta varandas curvas e retas com balaustradas que não avançam em relação às paredes do recinto. Nas extremidades longitudinais e latitudinais, próximos às arestas do teto, a varanda possui a forma curva com concheados e medalhões ladeados por mísulas onde vasos de flores estão apoiados. Nas extremidades transversais, nos vértices do teto, estão presentes medalhões emoldurados por concheados onde estão apoiados vasos de flores. O campo é recoberto com tinta branca e, ao centro, um medalhão com elementos histórico-episódicos (São Francisco recebendo os estigmas do Cristo Seráfico no Monte Alverne) emoldurado por concheados e elementos vegetalistas.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto 
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) eixos perpendiculares 
Ponto de fuga	Quatro pontos de fuga das extremidades dos eixos latitudinal e longitudinal 
Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida

Patamar 1	Varandas			
Patamar 2	Não possui			
Campo	Presença de arrombamento pictórico com medalhão central em meio ao campo neutro em pigmentação bege			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos histórico-episódicos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódicos	Hagiografia franciscana
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, medalhões e vasos

REGISTROS VISUAIS

Teto 048	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor de acesso
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Sirinhaém
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Acesso à sacristia) Nordeste (Acesso às escadarias) Sudeste (Acesso ao claustro) Noroeste (Acesso ao exterior do convento)
	Período	Barroco
	Datação	?

	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Alguns desgastes e pequenas perdas da pintura

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição

Teto plano em quadratura que forra o corredor de acesso ao claustro, à sacristia e à escadaria. Distribuído simetricamente em 3 (três) volumes em sequência no eixo longitudinal, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por volutas e um medalhão central com elemento antropomórfico.

O primeiro patamar apresenta balcões retos que não avançam em relação às paredes do recinto e são intercalados por medalhões com elementos simbólico-alegóricos (*armas crucis*). Ao centro, está um medalhão central com elemento antropomórfico (Cristo Bom Pastor) emoldurado por volutas e concheados que partem dos balcões.

Tipologia

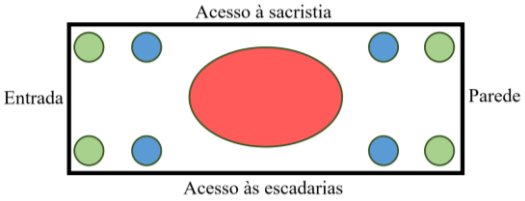
Teto em quadratura

Distribuição

Simétrica

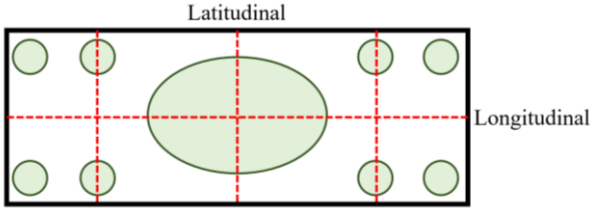
Composição

3 (três) volumes em sequência no eixo longitudinal



Eixos

1 (um) eixo longitudinal por 3 (três) latitudinais

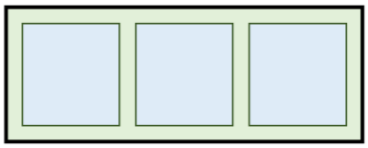


Ponto de fuga

Não possui

Patamares

1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1

Balcões

Patamar 2

Não possui

Campo

Presença de um medalhão central com elemento antropomórfico

Cores

Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul e vermelho

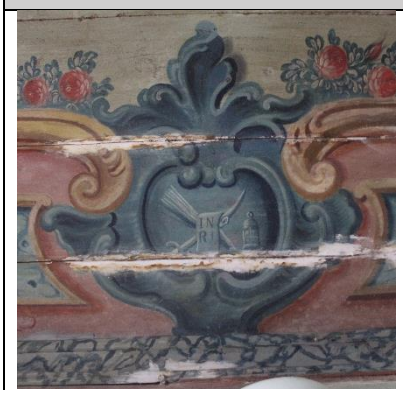
Temática dominante

Mista

Tema 1	Arrombamento pictórico	01	Elementos antropomórficos	Cristológico
Tema 2	Medalhões radiais dos vértices e das arestas	08	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico

Tema 3	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, volutas e medalhões

REGISTROS VISUAIS



Teto 049	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Nave
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Arco cruzeiro) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	1784
	Autoria	Liborio Lazaro Lial
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

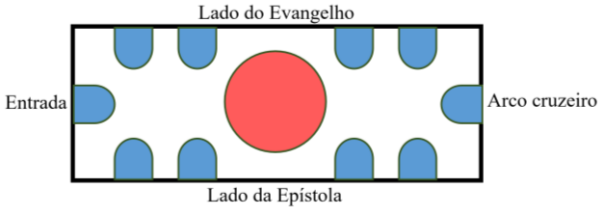
Descrição	Teto sanqueado em quadratura que forra a nave. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes divididos simetricamente em duas partes separadas pelo volume central, o teto possui 2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas, arcadas e arrombamento pictórico com céu recoberto por nuvens. O primeiro patamar é formado por varandas curvas e retas que avançam em relação às paredes do recinto com frisos na base da varanda e colunas dóricas que sustentam o segundo patamar e arcadas. Das varandas é possível ver estruturas arquitetônicas através de arcos. Nos eixos dos vértices encontramos mísulas que apoiam flores. O segundo patamar apresenta varandas retas com balaustradas e pequenas colunas onde estão apoiados vasos de flores. O teto apresenta arrombamento pictórico de nuvens num céu azul, enquanto, ao centro, elementos antropomórficos (Imaculada Conceição, anjos e

querubins) aparecem envolvidos por sequências de nuvens brancas e douradas emoldurando a cena numa formatação circular.

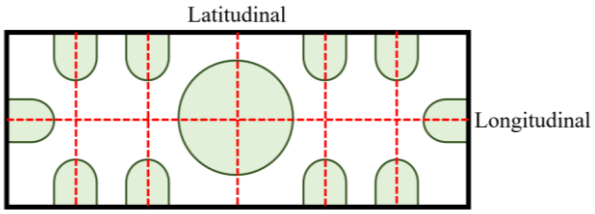
Tipologia Teto em quadratura

Distribuição Simétrica

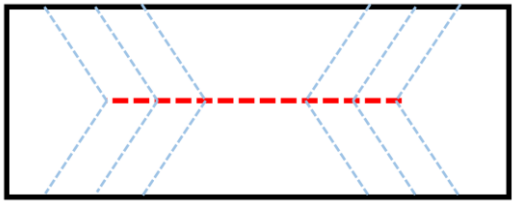
Composição 1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes divididos simetricamente em duas partes separadas pelo volume central



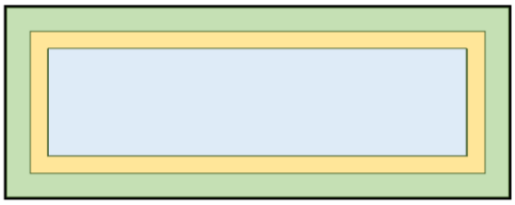
Eixos 1 (um) eixo longitudinal por 5 (cinco) latitudinais



Ponto de fuga Os pontos de fuga estão a ¼ (um quarto) e a ¾ (três quartos) do eixo central longitudinal



Patamares 2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1 Varandas e arcadas

Patamar 2 Varandas

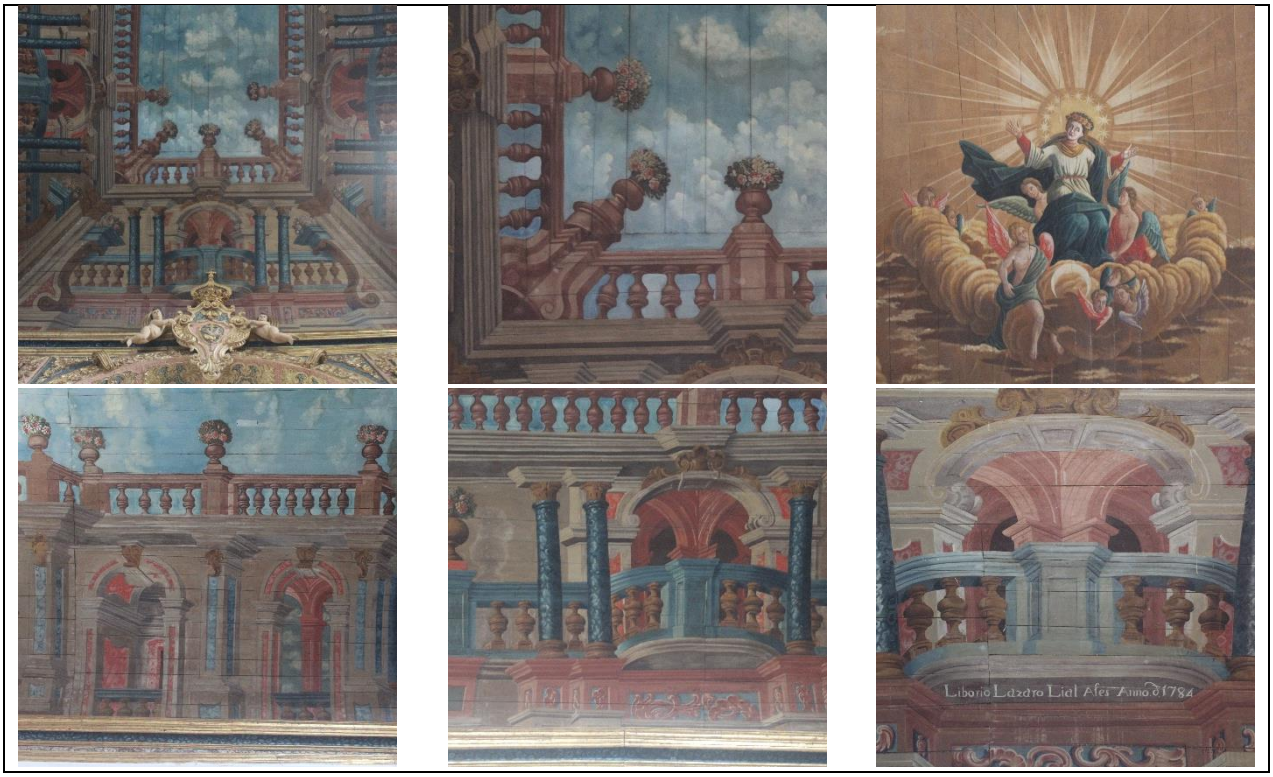
Campo Presença de arrombamento pictórico com céu recoberto por nuvens

Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante Elementos antropomórficos

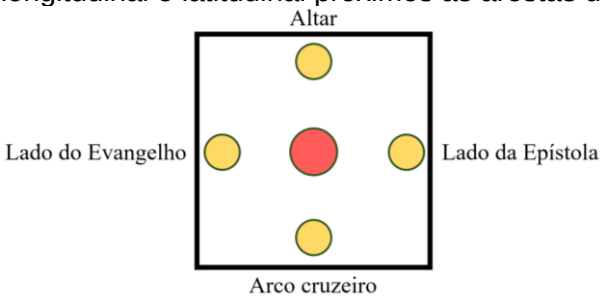
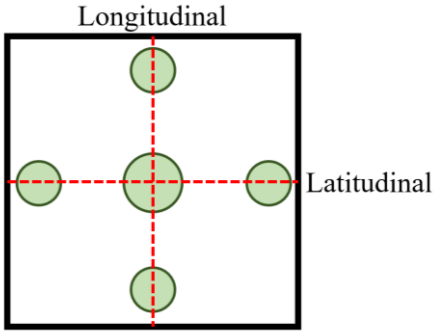
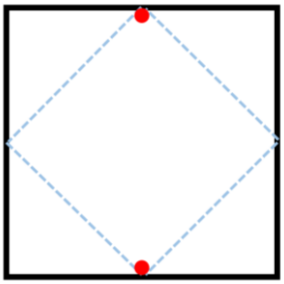
Tema 1	Arrombamento pictórico	01	Elementos antropomórficos	Mariano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, colunas, frisos, mísulas e vasos

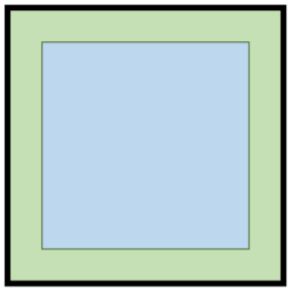
REGISTROS VISUAIS



Teto 050	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Altar) Noroeste (Arco cruzeiro)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

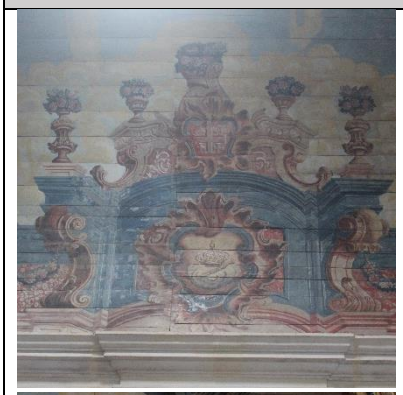
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de berço em quadratura que forra a capela-mor. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto, o teto possui 2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida,

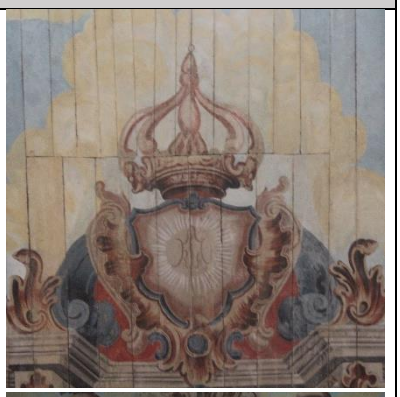
	sendo o primeiro composto por varandas e arrombamento pictórico com presença de um céu com nuvens. O primeiro patamar apresenta varandas e balcões curvos e retos que não avançam em relação às paredes do recinto. Nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal estão presentes volumes maiores da estrutura arquitetônica fingida. No sentido longitudinal, os balcões são retos com dois pilares, vasos de flores e um medalhão coroado no topo, contendo elementos simbólico-alegóricos (heráldica franciscana e monograma de Maria). No sentido latitudinal, balcões curvos apresentam mísulas, vasos de flores, um medalhão no centro do balcão e outro acima com elementos simbólico-alegóricos: medalhão central (coroa e cetro de Maria e estrela) e medalhão acima (cruz e estigmas). O campo apresenta arrombamento pictórico com nuvens num céu azul e uma claraboia octogonal ao centro.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto 
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) perpendiculares 
Ponto de fuga	Pontos de fuga nas extremidades do eixo longitudinal 
Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1	Varandas e balcões			
Patamar 2	Não possui			
Campo	Presenta de arrombamento pictórico com presença de um céu com nuvens			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul e vermelho			
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos			
Tema 1	Medalhões nos eixos centrais próximos	06	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico, mariano e franciscano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, mísulas, medalhões e vasos

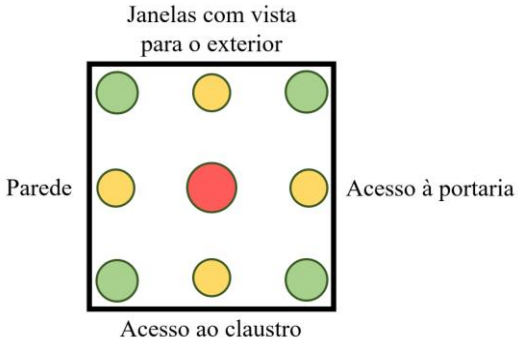
REGISTROS VISUAIS



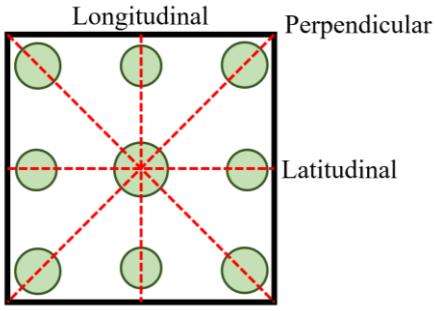


Teto 051	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sala
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Parede) Nordeste (Acesso à portaria) Sudeste (Acesso ao claustro) Noroeste (Janelas com vista para o exterior)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Desbotamento da pintura

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em quadratura que forra a sala. Distribuído simetricamente 1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por balcões e arrombamento pictórico com medalhão iconográfico ao centro de um campo bege. O primeiro patamar é formado por balcões que não avançam em relação às paredes do recinto, e sustentam oito vasos nas extremidades dos eixos longitudinal, latitudinal e perpendiculares, próximos aos vértices e arestas do forro. Os vasos das arestas são mais longilíneos, enquanto os das arestas são mais largos. No intervalo entre os vasos, florões conectam-nos e, ao centro de cada intervalo, passarinhos seguram os florões enquanto se apoiam no balcão. O campo é de cor clara (branco ou bege) e abrem espaço para um medalhão central com elementos simbólico alegóricos (estrela, monograma de Maria) e inscritos (“*Voca Mariam*”) emoldurado com concheados, vegetalismos e florões.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto

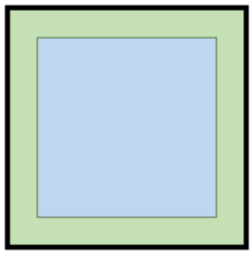


Eixos 1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) perpendiculares



Ponto de fuga Não possui

Patamares 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1 Balcões

Patamar 2 Não possui

Campo Presença de arrombamento pictórico com medalhão iconográfico ao centro de um campo bege

Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

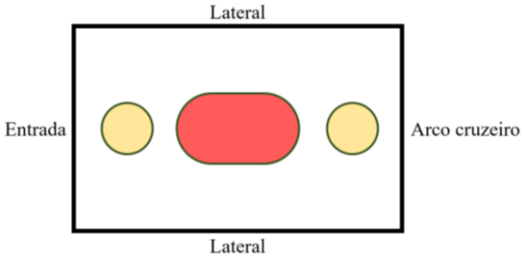
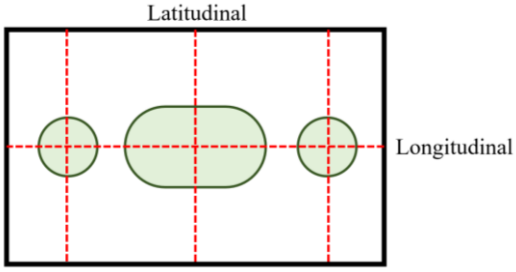
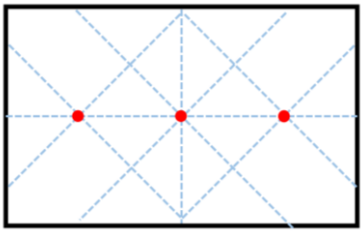
Temática dominante Mista

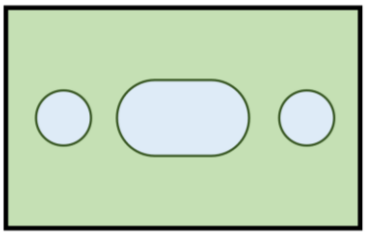
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Mariano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Balcões, volutas e vasos
Tema 3	Ao longo da quadratura	-	Elementos zoobotânicos	Florões, vasos de flores e pássaros

REGISTROS VISUAIS

Teto 052	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto em abóbada de falso arco abatido fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Entrada) Nordeste (Arco cruzeiro) Sudeste (Lateral) Noroeste (Lateral)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

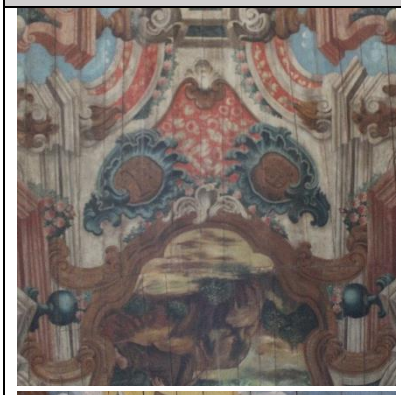
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de falso arco abatido em quadratura que forra a nave da capela da Ordem Terceira. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 2 (dois) volumes dispostos simetricamente no eixo longitudinal separados pelo central, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por balcões e

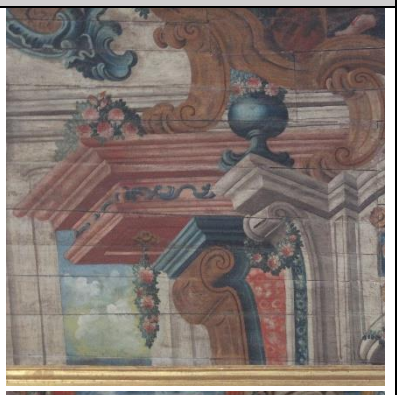
	arrombamento pictórico em duas aberturas no teto fingido e um medalhão central como elemento histórico-episódico. O primeiro patamar é formado por balcões retos e curvos que avançam em relação às paredes do recinto, por onde se veem arcadas e pilares, cuja função é servir de apoio para o teto fingido com medalhão central e duas aberturas para arrombamento pictórico. Ao longo dos balcões, encontramos florões. Nas extremidades do eixo latitudinal central apresentam dois balcões curvos com elementos vegetalistas e mascarões talhados na superfície e mísulas que dão suporte aos vasos de flores. Acima dos balcões, pilares e arcos sustentam tentos fingidos com aberturas para um arrombamento pictórico com nuvens em formatação octogonal nas extremidades do eixo longitudinal. No eixo central, um medalhão central apresenta elementos histórico-episódicos (Hagiografia franciscana de São Francisco recebendo os estigmas do Cristo Seráfico no Monte Alverne) e outros quatro medalhões menores, divididos simetricamente em dois no entorno do medalhão central, com elementos simbólico-alegóricos (símbolos de Cristo, de Maria e de São Francisco).
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central e 2 (dois) volumes dispostos simetricamente no eixo longitudinal separados pelo central 
Eixos	1 (um) eixo longitudinal por 3 (três) latitudinais 
Ponto de fuga	Ponto de fuga no centro do teto e a ¼ (um quarto) e a ¾ (três quartos) do eixo central longitudinal 
Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida



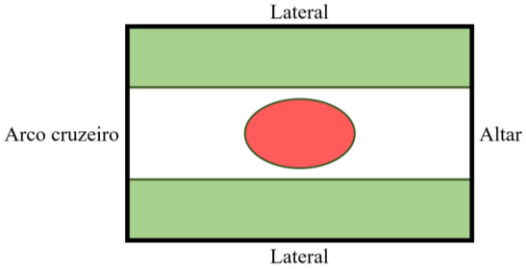
Patamar 1	Balcões			
Patamar 2	Não possui			
Campo	Presença de arrombamento pictórico em duas aberturas no teto fingido e um medalhão central como elemento histórico-episódico			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Arrombamento pictórico	01	Elementos histórico-episódicos	Hagiografia franciscana
Tema 2	Medalhões radiais próximos ao arrombamento pictórico	04	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico, mariano e franciscano
Tema 3	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Pilares, balcões, mísulas e vasos

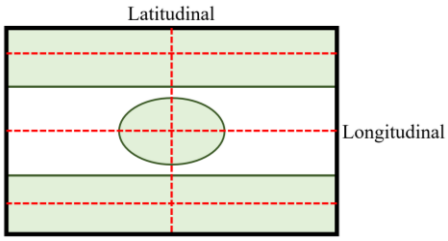
REGISTROS VISUAIS



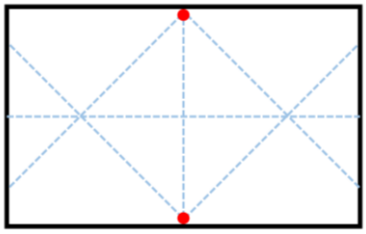


Teto 053	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Arco cruzeiro) Nordeste (Altar) Sudeste (Lateral) Noroeste (Lateral)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de berço em quadratura que forra a capela-mor da Ordem Terceira. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 2 (dois) volumes distribuídos simetricamente ao longo da estrutura arquitetônica nas laterais, o teto possui 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composto por varandas, arcadas e arrombamento pictórico com medalhão iconográfico ao centro do céu. O primeiro patamar é formado por varandas que com pouco avanço em relação às paredes do recinto e levam para arcadas em cinco lances de arcos. As varandas apresentam balaustradas, florões dependurados e vasos de flores apoiados. As arcadas apresentam vasos de flores apoiados em mísulas no eixo das colunas dóricas. Ao campo da estrutura fingida apresenta uma superfície clara (branca ou bege) que serve de arrombamento pictórico para a inserção de um medalhão central com concheados onde encontramos um elemento simbólico-alegórico (heráldica da Ordem dos Frades Menores).
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central e 2 (dois) volumes distribuídos simetricamente ao longo da estrutura arquitetônica nas laterais 
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 3 (três) longitudinais



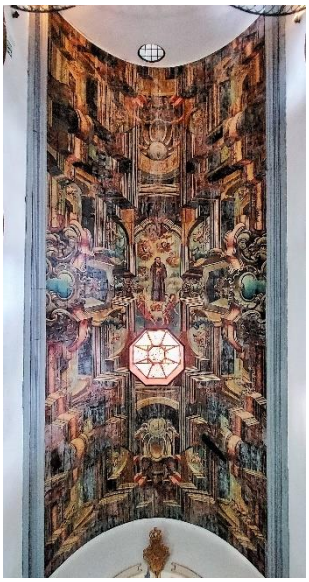
Ponto de fuga Dois pontos de fuga que partem das extremidades do eixo latitudinal



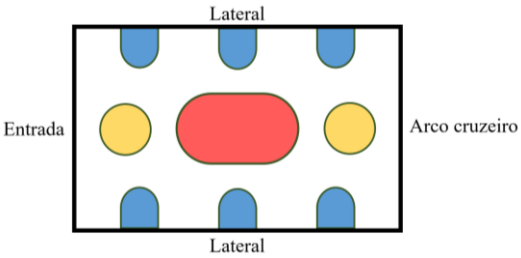
Patamares 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida

Patamar 1	Varandas e arcadas			
Patamar 2	Não possui			
Campo	Presença de arrombamento pictórico com medalhão iconográfico ao centro do céu			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Franciscano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, colunas, arcadas, mísulas e vasos

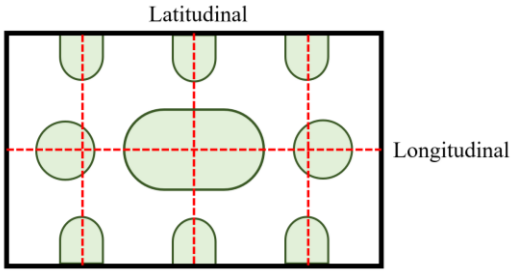
REGISTROS VISUAIS

Teto 054	DADOS GERAIS	
	**Espaço**	Nave (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de São Cristóvão
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Norte (Acesso à sacristia) Sul (Acesso à portaria) Leste (Entrada) Oeste (Arco cruzeiro)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

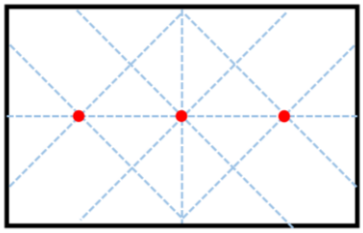
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de berço em quadratura que forra a nave da igreja da Ordem Terceira. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 2 (dois) volumes simetricamente separados pelo volume central no eixo longitudinal e 6 (seis) volumes simetricamente distribuídos em três sequências nas extremidades dos três eixos latitudinais, o teto possui 3 (três) patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por varandas e balcões, enquanto o segundo possui cúpulas e arrombamento pictórico com elemento antropomórfico envolto em nuvens no céu. O primeiro patamar é formado por balcões retos e curvos que avançam em relação às paredes do recinto, sendo sustentados por mísulas, por onde se veem portais e colunas jônicas, cuja função é servir de apoio para o segundo patamar. Ao longo dos balcões, encontramos *putti* segurando florões. Nas extremidades do eixo latitudinal central apresentam dois volumes maiores com medalhões e mísulas com concheados que sustentam os balcões de dois portais acimados por outros medalhões e atlantes que sustentam o patamar acima. O segundo patamar é formado por arcos com abertura para o céu fingido e, nas extremidades do eixo longitudinal, encontramos pilares e medalhões servindo de sustentação para o terceiro último patamar. O terceiro patamar apresente duas cúpulas nas extremidades do eixo longitudinal e um medalhão central com arrombamento pictórico para abertura de uma cena de um elemento antropomórfico (São Francisco nas nuvens e envolto em anjos). Destacamos que a pintura foi danificada com a remoção de um trecho do forro para a inserção de uma claraboia octogonal.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 2 (dois) volumes simetricamente separados pelo volume central no eixo longitudinal e 6 (seis) volumes simetricamente distribuídos em três sequências nas extremidades dos três eixos latitudinais



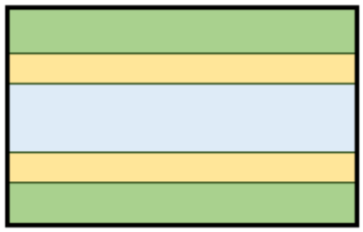
Eixos 1 (um) eixo longitudinal por 3 (três) latitudinais



Ponto de fuga Ponto de fuga no centro do teto e a ¼ (um quarto) e a ¾ (três quartos) do eixo central longitudinal



Patamares 3 (três) patamares de estrutura arquitetônica fingida

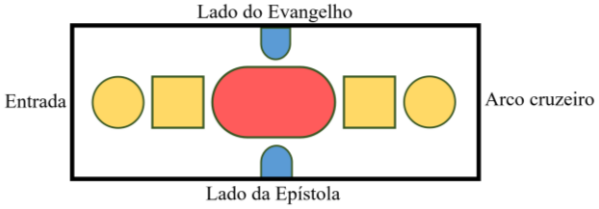
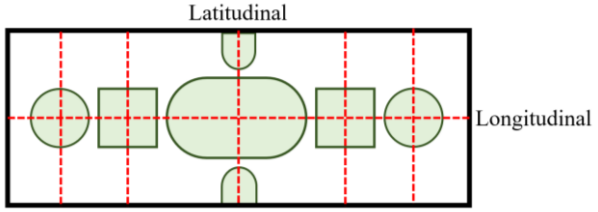
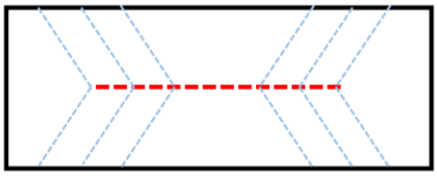
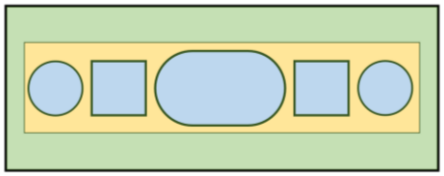


Patamar 1 Balcões e colunas
Patamar 2 Arcos e pilares
Patamar 3 Cúpulas
Campo Presença de arrombamento pictórico com elemento antropomórfico envolto em nuvens no céu
Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante Elementos antropomórficos

Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Franciscano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, colunas, abóbadas, medalhões, mísulas, atlantes e *putti*

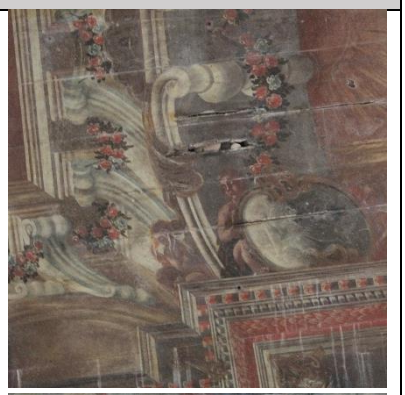
REGISTROS VISUAIS

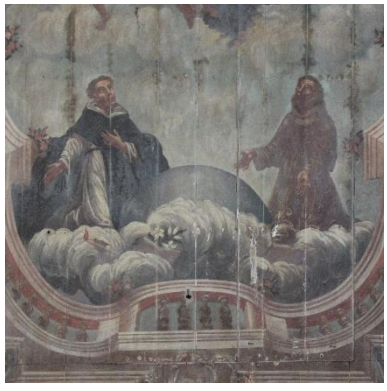
Teto 055	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave
	Edifício	Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Arco cruzeiro) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Alguns apagamentos na pintura
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto sanqueado em quadratura que forra a nave. Distribuído simetricamente em 5 (cinco) volumes em sequência no eixo longitudinal e 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo latitudinal central, o teto possui 3 (três) patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por balcões e colunas, enquanto o segundo possui cúpulas e arrombamento pictórico com presença de elementos antropomórficos envolto em nuvens.	

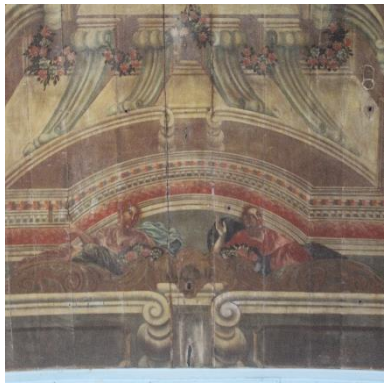
	O primeiro patamar é formado por balcões retos e curvos onde se apoiam elementos arquitetônicos (medalhões sem iconografia e anjos portando florões) e elementos antropomórficos (Figuras sentadas). Os balcões avançam e recuam em relação às paredes laterais da igreja, apoiados em mísulas e concheados enquanto os balcões dão apoio para a colocação de colunas coríntias que sustentam o segundo patamar. O segundo patamar é formado por mísulas e arcos, com presença de medalhões e florões, que serve como patamar intermédio entre o primeiro e o terceiro. O terceiro patamar apresenta duas cúpulas dispostas simetricamente divididas pelo medalhão central. As cúpulas são vistas parcialmente, enquanto anjos surgem nas arcadas para interagir com o espaço arquitetônico fingido. O medalhão apresenta elementos antropomórficos (Cristo, Imaculada Conceição, São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão) dispostos sobre nuvens em apoteose.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	5 (cinco) volumes em sequência no eixo longitudinal e 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo latitudinal central
	
Eixos	5 (cinco) eixos latitudinais por 1 (um) longitudinal
	
Ponto de fuga	Entre ¼ (um quarto) e ¾ (três quartos) do eixo central longitudinal
	
Patamares	3 (três) patamares de estrutura arquitetônica fingida
	
Patamar 1	Balcões e colunas
Patamar 2	Mísulas e arcos
Patamar 3	Cúpulas
Campo	Presença de arrombamento pictórico com presença de elementos antropomórficos envolto em nuvens
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

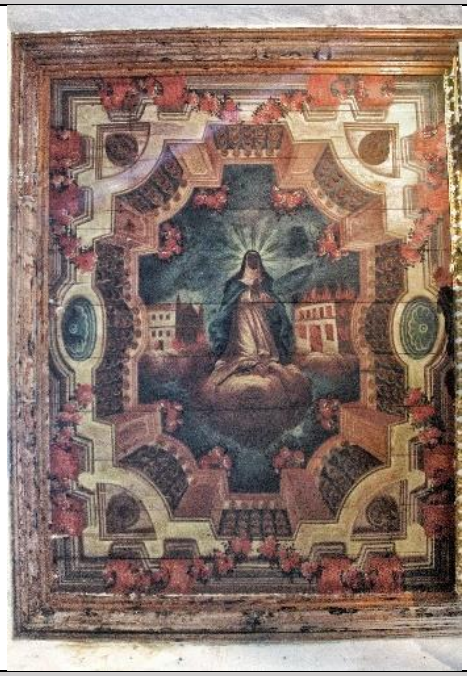
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Cristológico, mariano, franciscano e dominicano
Tema 2	Medalhões das extremidades do eixo latitudinal central	02	Elementos antropomórficos	Cristológico
Tema 3	Medalhões também presentes no eixo latitudinal central e no arco fingido que separa os volumes das extremidades longitudinais e os volumes intermédios	06	Elementos simbólico-alegóricos	Alegoria às Virtudes (Conjectura)
Tema 4	Medalhões nas arcadas que separa os volumes intermédios longitudinais e o central	04	Elementos antropomórficos	Profetas ou Quatro Evangelistas (Conjectura)
Tema 5	Medalhões no centro dos volumes intermédios longitudinais	02	Elementos simbólico-alegóricos	*Putti* em pares
Tema 6	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Balcões, colunas, varandas, balaustradas, mísulas, medalhões, vasos e *putti*

REGISTROS VISUAIS



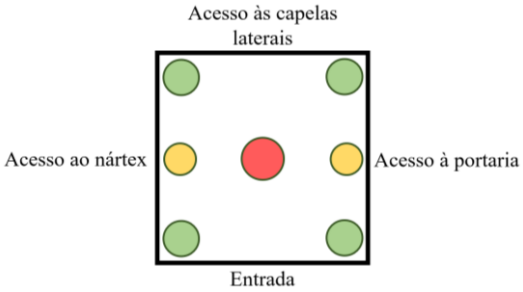




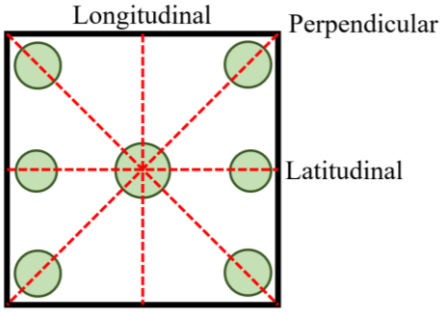
Teto 056	DADOS GERAIS	
	**Espaço**	Corredor da torre (Lado da Epístola)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Acesso à portaria) Nordeste (Acesso ao nártex) Sudeste (Acesso aos altares laterais do Lado da Epístola da igreja) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em quadratura que forra o teto da torre sineira da igreja pelo Lado do Evangelho. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, o teto possui um patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composta por varandas fingidas com medalhões, mísulas e florões. O primeiro patamar é formado por varandas retas e curvas onde se apoiam elementos arquitetônicos (medalhões sem iconografia, mísulas) e elementos zoovegetalistas (florões e vasos de flores). As varandas com balaustradas estão localizadas nos eixos centrais próximos às arestas (retos e semirretas, pois possuem uma parte curva no meio) e dos vértices (curvos) da parede, gerando uma volumetria ovalada irregular. No eixo central encontramos Santa Franciscana Efigênia da Etiópia ajoelhada sobre nuvens em posição de oração (mãos juntas) enquanto é ladeada por um edifício civil (sua esquerda) e uma igreja (sua direita) em chamas.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica

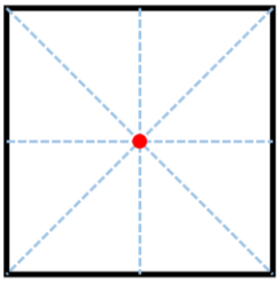
Composição	1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto



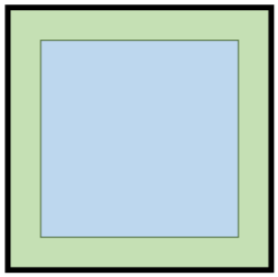
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) perpendiculares



Ponto de fuga	Centro do teto



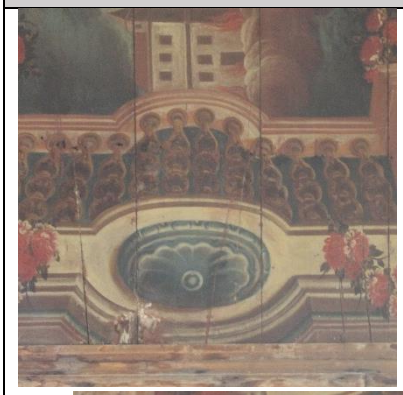
Patamares	1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida

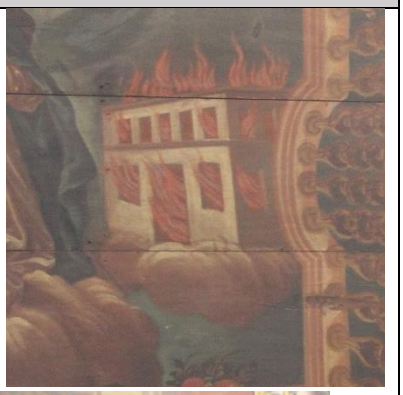


Patamar 1	Varandas
Patamar 2	Não possui
Campo	Arrombamento pictórico
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos antropomórficos

Tema 1	Figura central	01	Elementos antropomórficos	Franciscano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, mísulas e vasos

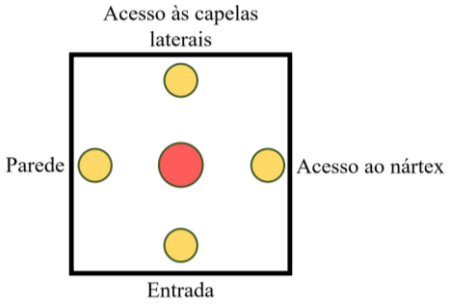
REGISTROS VISUAIS



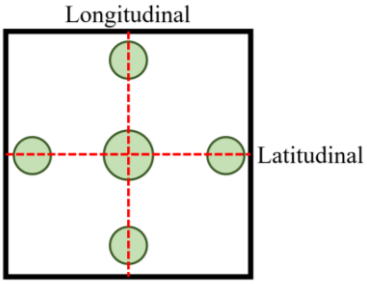


Teto 057	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor da torre (Lado do Evangelho)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Acesso ao nártex) Nordeste (Lateral da igreja pelo Lado do Evangelho) Sudeste (Acesso às capelas laterais no Lado do Evangelho da igreja) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Ruim Escurecimento e pequenos danos na pintura

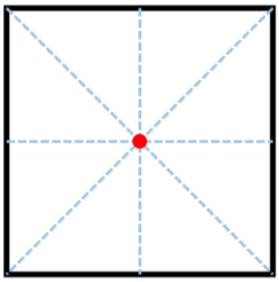
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em quadratura que forra o teto da torre sineira da igreja pelo Lado da Epístola. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto, o teto possui um patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composta por varandas fingidas com medalhões e mísulas. O primeiro patamar é formado por varandas retas e curvas onde se apoiam elementos arquitetônicos (medalhões sem iconografia, mísulas) e elementos zoovegetalistas (vasos de flores). As varandas com curvatura recuada estão localizadas nos eixos centrais próximos às arestas (possuem medalhões na base) e os trechos retos estão nos vértices (onde estão apoiados os vasos de flores) da parede, gerando uma volumetria quadrangular irregular. No eixo central encontramos Santa Franciscana Efigênia da Etiópia em posição de oração (mãos juntas) ajoelhada diante de São Benedito que abre seus braços sobre nuvens enquanto são envolvidos por anjos. O estado da pintura dificulta a leitura dos elementos iconográficos em virtude do grave escurecimento do verniz e pigmentos, provavelmente resultante da iluminação do recinto.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal próximos às arestas do teto



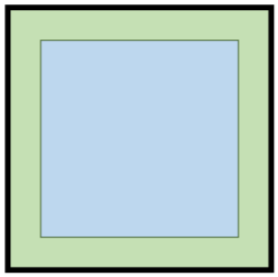
Eixos 1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal



Ponto de fuga Centro do teto



Patamares 1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1 Varandas

Patamar 2 Não possui

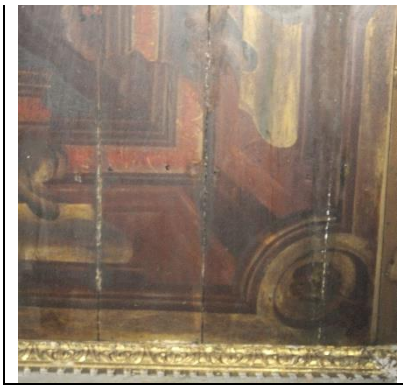
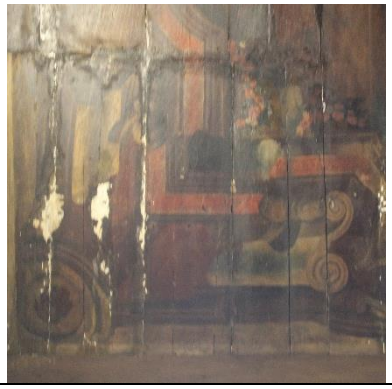
Campo Arrombamento pictórico com elementos antropomórficos envoltos em nuvens no céu

Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante Elementos antropomórficos

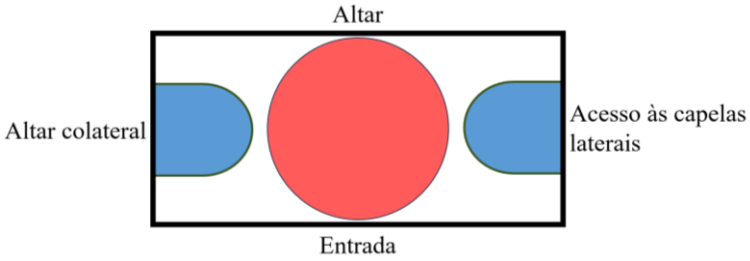
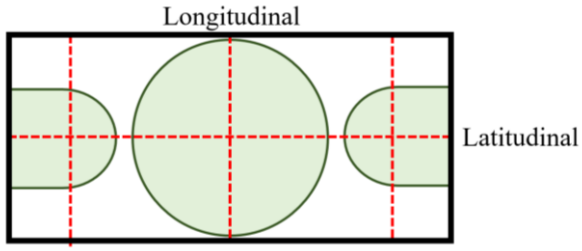
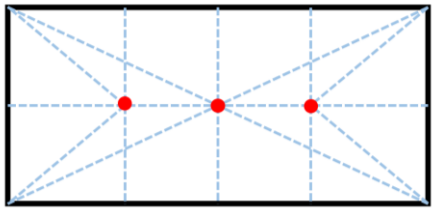
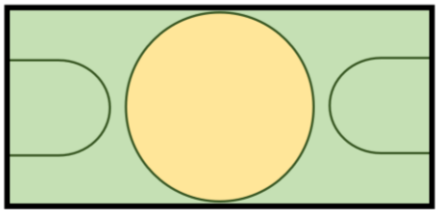
Tema 1	Figura central	01	Elementos antropomórficos	Franciscano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, mísulas e vasos

REGISTROS VISUAIS

Teto 058	DADOS GERAIS	
	Espaço	Transepto (Lado da Epístola)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Altar) Nordeste (Entrada) Sudeste (Altar colateral da igreja) Noroeste (Acesso às capelas laterais da nave no Lado da Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

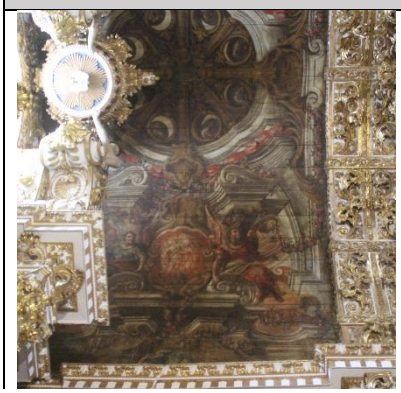
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de berço em quadratura que forra o transepto da igreja no Lado da Epístola. Distribuído simetricamente 3 (três) volumes, sendo um central e dois laterais, o teto possui dois patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por medalhões, enquanto o segundo possui abóbadas. O primeiro patamar é formado por dois medalhões de cada lado contendo elementos simbólico-alegóricos (*Putti* portando alguns atributos de difícil identificação) pintados para fingir serem entalhes em pedra rosa. Os medalhões são envolvidos por uma estrutura arquitetônica sustentada por mísulas, onde se apoiam dois anjos de cada lado e mascarões no topo, de onde partem os pontos de fuga dessas estruturas. Toda a composição é envolvida por flores e florões dependurados nos elementos arquitetônicos.

	O segundo patamar é formado por três cúpulas em perspectiva que se projeta dos topos, localizadas uma no eixo central e duas por trás das estruturas dos medalhões (quase não é possível ver essas cúpulas). A cúpula central apresenta janelas redondas separadas por pilares que se encerram em concheados. Toda a estrutura é recoberta com rosas pintadas na base e no topo.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	3 (três) sequências de volumes ao longo do eixo latitudinal
	
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 3 (três) longitudinais
	
Ponto de fuga	Um central e dois na base das cúpulas no eixo latitudinal
	
Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida
	
Patamar 1	Medalhões
Patamar 2	Cúpula
Campo	Ausência de arrombamento pictórico
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho, rosa e castanho
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Medalhões nas extremidades próximas	02	Elementos simbólico-alegóricos	*Putti* com atributos

Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Abóbadas, volutas, mísulas, medalhões e *putti*

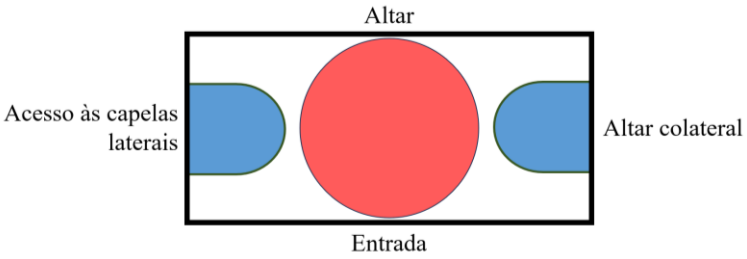
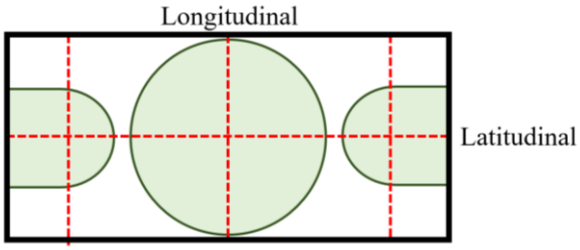
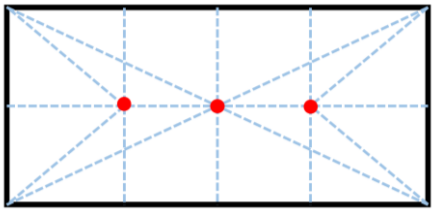
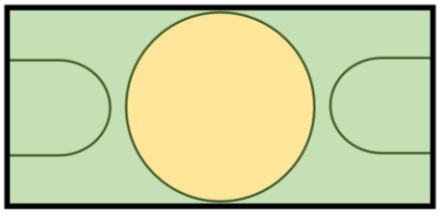
REGISTROS VISUAIS



Teto 059	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Transepto (Lado do Evangelho)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Entrada) Nordeste (Altar) Sudeste (Altar colateral da igreja) Noroeste (Acesso às capelas laterais da nave no Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

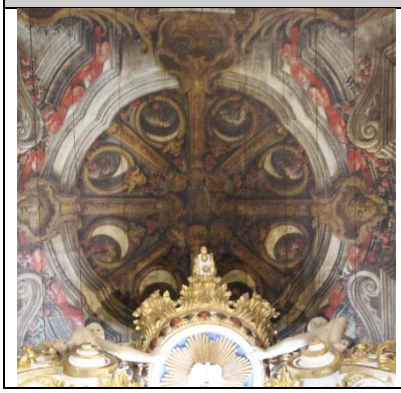
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto em abóbada de berço em quadratura que forra o transepto da igreja no Lado do Evangelho. Distribuído simetricamente 3 (três) volumes, sendo um central e dois laterais, o teto possui dois patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por medalhões, enquanto o segundo possui abóbadas. O primeiro patamar é formado por dois medalhões de cada lado contendo elementos simbólico-alegóricos (*Putti* portando alguns atributos de difícil identificação) pintados para fingir serem entalhes em pedra rosa. Os medalhões são envolvidos por uma estrutura arquitetônica sustentada por mísulas, onde se apoiam dois anjos de cada lado e mascarões no topo,

	de onde partem os pontos de fuga dessas estruturas. Toda a composição é envolvida por flores e florões dependurados nos elementos arquitetônicos. O segundo patamar é formado por três cúpulas em perspectiva que se projeta dos topos, localizadas uma no eixo central e duas por trás das estruturas dos medalhões (quase não é possível ver essas cúpulas). A cúpula central apresenta janelas redondas separadas por pilares que se encerram em concheados. Toda a estrutura é recoberta com rosas pintadas na base e no topo.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	3 (três) sequências de volumes ao longo do eixo latitudinal
	
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 3 (três) longitudinais
	
Ponto de fuga	Um central e dois na base das cúpulas no eixo latitudinal
	
Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida
	
Patamar 1	Medalhões
Patamar 2	Cúpula
Campo	Ausência de arrombamento pictórico
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho, rosa e castanho
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Medalhões nas extremidades próximas	02	Elementos simbólico-alegóricos	*Putti* com atributos
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Abóbadas, volutas, mísulas, medalhões e *putti*

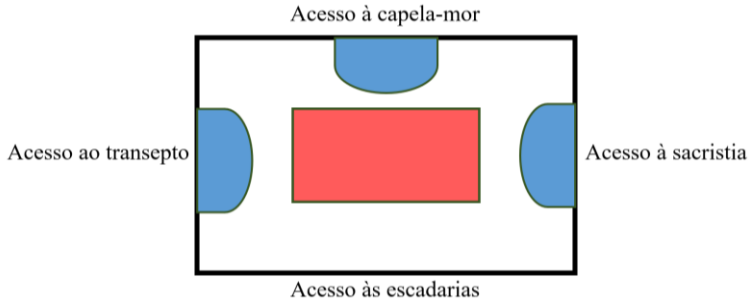
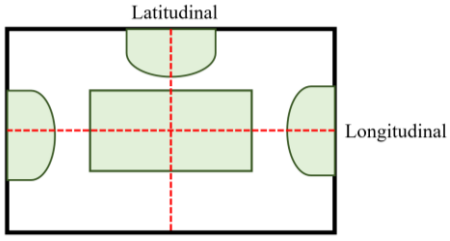
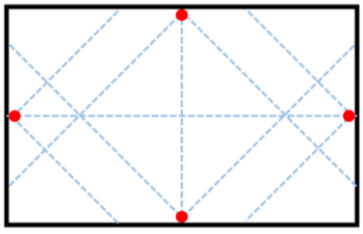
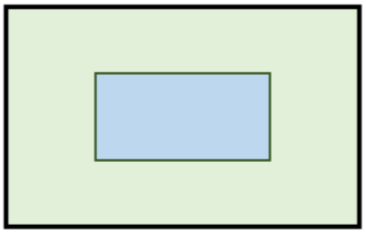
REGISTROS VISUAIS



Teto 060	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Corredor de acesso (Acesso ao claustro, à igreja, à sacristia e ao corredor por trás da capela-mor)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Acesso ao claustro) Nordeste (Acesso à igreja pela capela-mor) Sudeste (Acesso à sacristia) Noroeste (Acesso à igreja pelo transepto)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

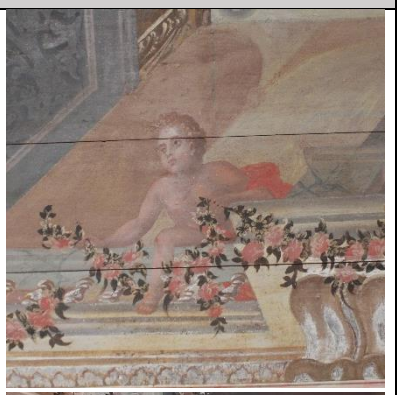
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto plano em quadratura que forra o corredor de acesso ao transépto do Lado da Epístola da igreja, ao claustro, às escadarias e à sacristia. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central por 3 (três) volumes próximos às arestas do forro, o teto possui um patamar de estrutura arquitetônica fingida e um segundo patamar com arrombamento pictórico.

	O primeiro patamar é formado por varandas curvas contendo balaustradas sustentadas por mísulas e concheados. *Putti* aparecem sentados ou por trás das varandas para segurar florões. Acima das varandas, colunas dóricas, pilares e mísulas sustentam um teto fingido que margeia o arrombamento pictórico do segundo patamar. O segundo patamar é formado por um arrombamento pictórico contendo elementos antropomórficos: Cristo, em pé sobre nuvens e coberto pelo manto vermelho, segura uma cruz enquanto santos franciscanos (São Francisco de braços cruzados olhando para baixo e Santo Antônio com a mão no peito olhando Cristo, além de outros oito frades) se ajoelham diante da figura de Cristo; querubins se aglomeram em sete grupos de três anjos contornando Cristo.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	Um volume central e três próximos às arestas do forro
	
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) eixo longitudinal
	
Ponto de fuga	Quatro pontos de fuga próximos aos limites do forro com as paredes, partindo dos eixos centrais latitudinal e longitudinal
	
Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida
	
Patamar 1	Varandas e colunas
Patamar 2	Arrombamento pictórico
Campo	Presença de arrombamento pictórico

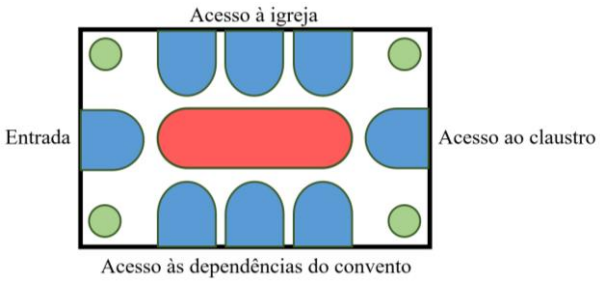
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Cena do arrombamento pictórico	01	Elementos antropomórficos	Cristológico e franciscano
Tema 2	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Colunas, varandas, balaustradas, mísulas e *putti*

REGISTROS VISUAIS

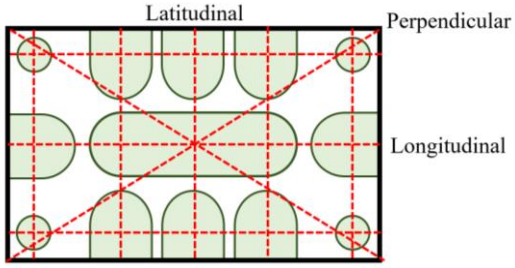


Teto 061	DADOS GERAIS	
	Espaço	Portaria
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Acesso às dependências do convento) Nordeste (Acesso à igreja) Sudeste (Altar) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?

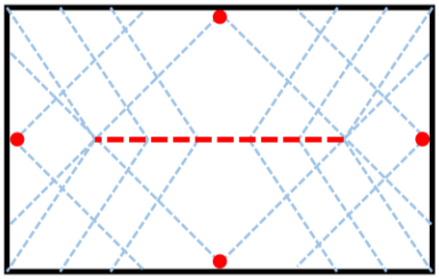
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento e apagamento da pintura
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em quadratura que forra a portaria. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto, 6 (seis) volumes distribuídos simetricamente em duas partes de três nos eixos latitudinais próximos às arestas do teto, além de 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto. O teto possui dois patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por balcões e arcadas, enquanto o segundo possui cúpulas. abóbadas e um teto fingido com medalhão com *sfondato*. O primeiro patamar é formado por balcões retos e curvos que avançam em relação ao nível das paredes do recinto e sustentados por mísulas e *putti*. Apresenta quatro medalhões no intervalo entre os balcões, nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal central, com elementos antropomórficos (Santas Franciscanas) ladeadas por elementos simbólico-alegóricos (alegorias às virtudes cardeais e teologais) e emoldurados com talha barroca fingida. Os balcões são acimados pelo conjunto de paredes e pilares que sustentam as arcadas e o teto fingido. Nas extremidades dos eixos perpendiculares, nichos apresentam elementos antropomórficos (papas franciscanos) com medalhões com elementos inscritos (anjos com pergaminhos dos nomes dos papas). Entre os eixos perpendiculares e os volumes do eixo latitudinal central, quatro elementos antropomórficos (Ministros Gerais da Ordem franciscana) estão sentados em balcões curvos. Toda a composição apresenta *putti* segurando florões dependurados em parte das estruturas arquitetônicas fingidas. O segundo patamar apresenta duas cúpulas e quatro abóbadas de berço simetricamente dispostas no eixo latitudinal divididos pelo medalhão central. As cúpulas são parcialmente encobertas pelas figuras alegóricas e os medalhões no primeiro patamar do eixo latitudinal, enquanto as abóbadas aparecem parcialmente atrás dos arcos dos balcões das figuras dos Ministros Gerais. Toda a composição é dividida pelo medalhão central que contém um conjunto de elementos antropomórficos e simbólico-alegóricos conjugados em dois grupos: o primeiro formado pela Imaculada Conceição portando a bandeira das armas da Ordem dos Frades Menores acimada pela trindade e o segundo por São Francisco envolto por quatro Santos Franciscanos acompanhados das alegorias aos Quatro Continentes.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo longitudinal próximos às arestas do teto, 6 (seis) volumes distribuídos simetricamente em duas partes de três nos eixos latitudinais próximos às arestas do teto, além de 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto



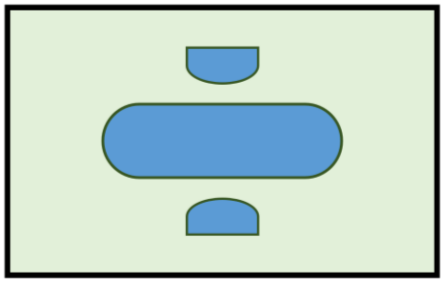
Eixos 3 (três) eixos longitudinais por 5 (cinco) eixos latitudinais e 2 (dois) eixos perpendiculares



Ponto de fuga Entre ¼ (um quarto) e ¾ (três quartos) do eixo central latitudinal e outros quatro pontos de fuga nas extremidades dos eixos longitudinal e latitudinal



Patamares 2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida



Patamar 1 Balcões e arcadas

Patamar 2 Abóbadas e cúpulas

Campo Presença de arrombamento pictórico com elementos antropomórficos e simbólico-alegóricos envoltos num céu fingido

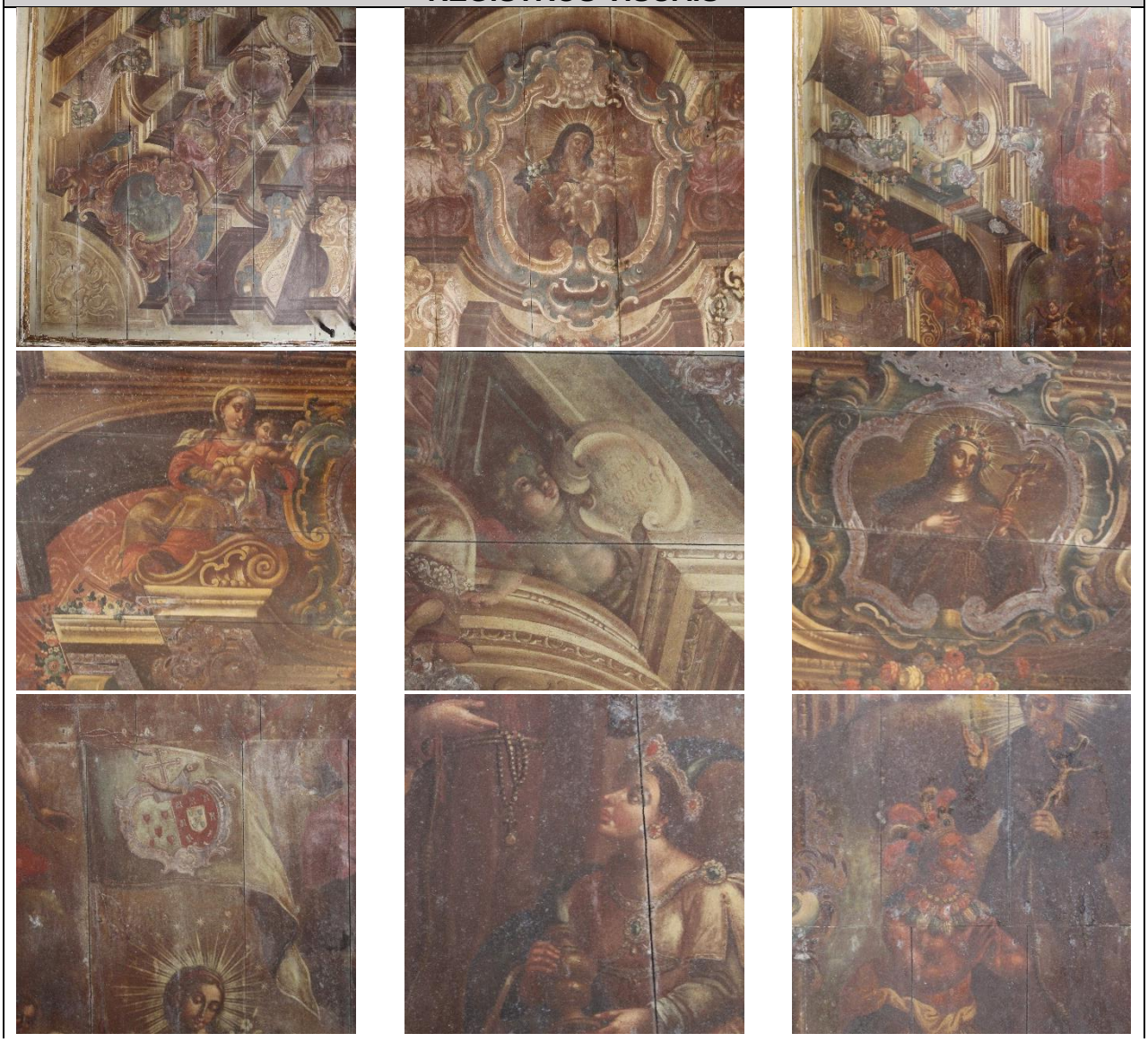
Cores Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho

Temática dominante Mista

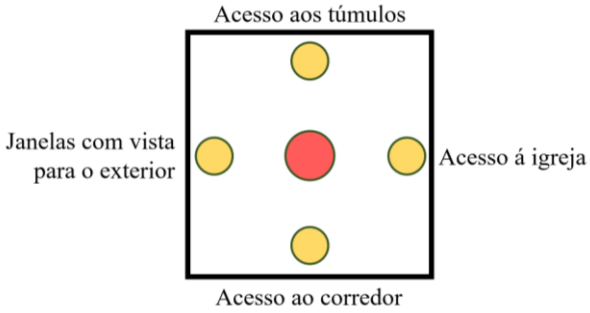
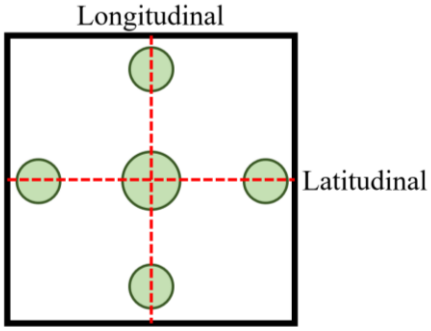
Tema 1	Arrombamento pictórico	01	Elementos antropomórficos Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico, Mariano e Franciscano Alegorias aos Continentes
Tema 2	Medalhões radiais (Eixo central)	04	Elementos antropomórficos	Franciscano

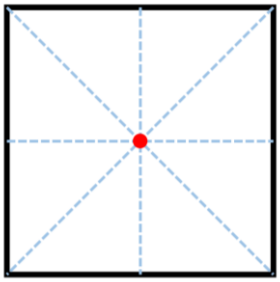
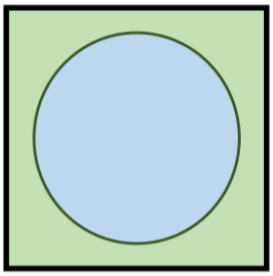
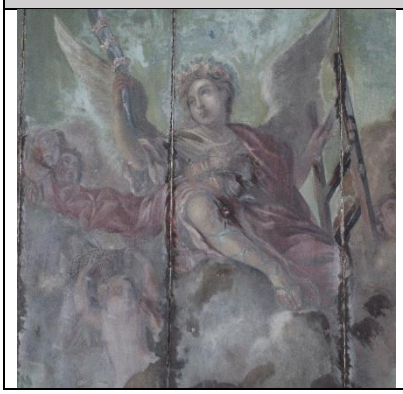
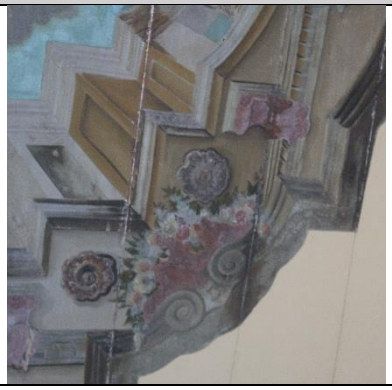
Tema 3	Medalhões radiais (Próximo aos vértices)	08	Elementos antropomórficos	Franciscano
Tema 4	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Balcões, pilares, mísulas, medalhões, vasos e *putti*

REGISTROS VISUAIS



Teto 062	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor de acesso (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Acesso à igreja) Nordeste (Janelas com vista para o exterior) Sudeste (Acesso aos túmulos) Noroeste (Acesso ao corredor)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Desbotamento da pintura e trechos da pintura danificador pela colocação de uma moldura no teto
DADOS ICONOGRÁFICOS		

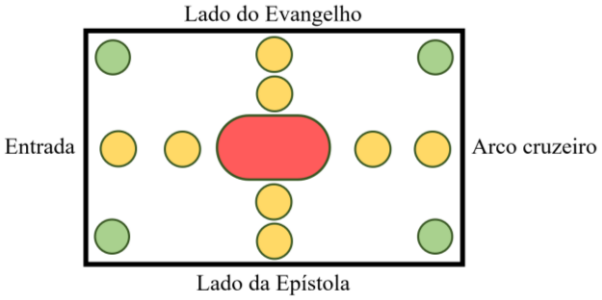
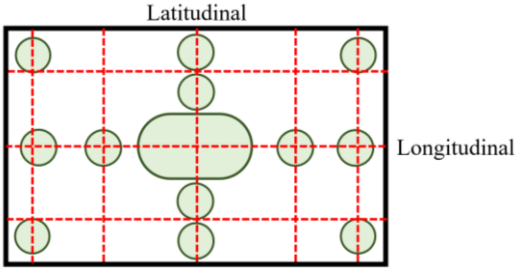
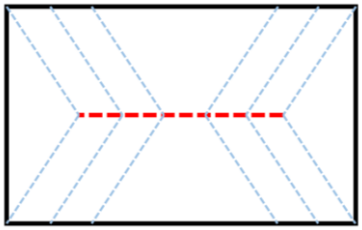
Descrição	Teto plano em quadratura que forra o corredor de acesso ao cemitério da Ordem Terceira. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos latitudinal e longitudinal, o teto possui um patamar de estrutura arquitetônica fingida, sendo composta por varandas fingidas com medalhões, mísulas e arranjos de flores. O primeiro patamar é formado por varandas retas e curvas com balaustrada quea avançam em relação às paredes do recinto e neles se apoiam elementos arquitetônicos (medalhões sem iconografia, mísulas) e elementos zoovegetalistas (arranjos de flores). As varandas com balaustradas estão localizadas nos eixos centrais próximos às arestas da parede em formatação curvas, enquanto duas quebras angulosas são dispostas em cada um dos eixos dos vértices, gerando uma volumetria circular irregular. No eixo central encontramos um anjo portando uma coroa de rosas na cabeça, a palma do martírio com três coroas reais envolta na mão direita e uma escada na mão esquerda. Um anjo a sua direita está segurando um cesto sobre a cabeça. A figura angelical está sentada sobre nuvens e envolta por outros anjos e querubins.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos latitudinal e longitudinal
	
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal
	
Ponto de fuga	Centro do teto

<table>
<tr><td></td><td colspan="4">  </td></tr>
<tr><td>Patamares</td><td colspan="4">1 (um) patamar de estrutura arquitetônica fingida</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="4">  </td></tr>
<tr><td>Patamar 1</td><td colspan="4">Varandas</td></tr>
<tr><td>Patamar 2</td><td colspan="4">Não possui</td></tr>
<tr><td>Campo</td><td colspan="4">Arrombamento pictórico</td></tr>
<tr><td>Cores</td><td colspan="4">Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul e vermelho</td></tr>
<tr><td>Temática dominante</td><td colspan="4">Elementos simbólico-alegóricos</td></tr>
<tr><td>Tema 1</td><td>Figura central</td><td>01</td><td>Elementos simbólico-alegóricos</td><td>Franciscano</td></tr>
<tr><td>Tema 2</td><td>Quadratura</td><td>-</td><td>Elementos arquitetônicos</td><td>Balcões, varandas, balaustradas, mísulas, medalhões</td></tr>
<tr><td colspan="5">REGISTROS VISUAIS</td></tr>
<tr><td colspan="5">   </td></tr>
</table>

Teto 063	DADOS GERAIS	
Fonte: https://sanctuaria.art/2020/04/27/convento-de-santo-antonio-cairu-bahia/.	**Espaço**	Nave[291]
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Cairu
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Arco cruzeiro) Nordeste (Entrada) Sudeste (Lado do Evangelho) Noroeste (Lado da Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto sanqueado em quadratura que forra a nave. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes simetricamente distribuídos em dois que acompanham o eixo longitudinal e divididos pelo volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo central latitudinal e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto, o teto possui dois patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por arcadas, enquanto o segundo possui varandas e colunas e um teto fingido com medalhões iconográficos e arrombamento pictórico. O primeiro patamar é formado por sequências de arcadas separadas por mísulas e oito medalhões distribuídos em quatro no centro das arestas do teto e quatro nos vértices do teto que sustentam o segundo patamar. Ao todo, são vinte e quatro arcos de volta perfeita com abertura para um céu azul fingido acimados por florões dependurados nas mísulas que sustentam o segundo patamar. Os medalhões das arestas do eixo longitudinal apresentam elementos antropomórficos (marianos), os medalhões do eixo central latitudinal possuem elementos histórico-episódicos (bíblicos) e os medalhões nos vértices do teto contém elementos arquitetônicos (*putti* com vasos de flores). O segundo patamar é formado por varandas curvas e retas com balaustradas que avançam em relação aos limites das paredes do recinto. Nas varandas é possível ver colunas coríntias que sustentam o teto fingido e o arrombamento pictórico. No eixo central latitudinal, o segundo patamar é dividido por medalhões com elementos antropomórficos (Santo Antônio) e histórico-episódicos (momento da aparição do Menino Jesus a Santo Antônio).

[291] O referido teto foi anexado neste conjunto de tabelas com base em imagens extraídas de fotografias registradas por terceiros e disponibilizadas em páginas como "Tripadvisor". Ou seja, não houve a visitação ao espaço e registro fotográfico nosso, impedindo a garantia da identificação de parte das características arquitetônicas fingidas. Portanto, a tabela está sujeita a alterações futuras em outras publicações e disponível para preenchimento de outros investigadores.

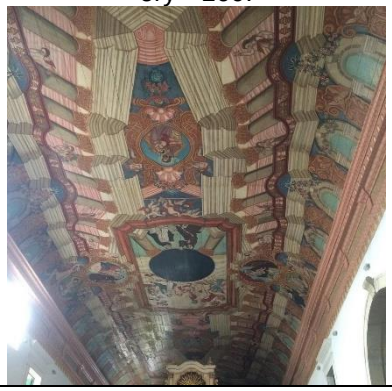
	O teto fingido apresenta um medalhão central com arrombamento pictórico contendo elementos antropomórficos (Cristo e Maria envoltos por anjos nas nuvens e São Francisco de Assis e São Domingos de Gusmão abaixo do globo terrestre). Ladeando o medalhão central, dois medalhões seguem pelo eixo latitudinal com elementos antropomórficos (Sagrada Família de Maria e de Jesus). O medalhão central apresenta uma moldura de frisos enquanto os outros dois medalhões possuem molduras barrocas com concheados e volutas.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 4 (quatro) volumes simetricamente distribuídos em dois que acompanham o eixo longitudinal e divididos pelo volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo central latitudinal e 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto
	
Eixos	3 (três) eixos longitudinais por 5 (cinco) eixos latitudinais
	
Ponto de fuga	O ponto de fuga está demarcado entre ¼ (um quarto) e ¾ (três quartos) do eixo central longitudinal
	
Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida
Patamar 1	Arcadas
Patamar 2	Varandas e colunas

Campo	Presença de arrombamento pictórico com presença de elementos antropomórficos envolto em nuvens			
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho, rosa, roxo e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórfico	Cristológico, mariano, franciscano e dominicano
Tema 2	Medalhões do eixo central longitudinal	04	Elementos antropomórficos	Cristológico e mariano
Tema 3	Medalhões do eixo central latitudinal	04	Elementos antropomórficos	Franciscano
			Elementos histórico-episódicos	Franciscano
			Elementos histórico-episódicos	Bíblicos
Tema 4	Medalhões nos vértices do teto	04	Elementos arquitetônicos	*Putti* com vasos de flores
Tema 5	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Varandas, balaustradas, mísulas, medalhões, colunas, arcos

REGISTROS VISUAIS

Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1720850-d4598596-Reviews-Convento_de_Santo_Antonio-Cairu_State_of_Bahia.html#/media/4598596/?albumid=-160&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-160.

Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1720850-d4598596-Reviews-Convento_de_Santo_Antonio-Cairu_State_of_Bahia.html#/media/4598596/?albumid=-160&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-160.

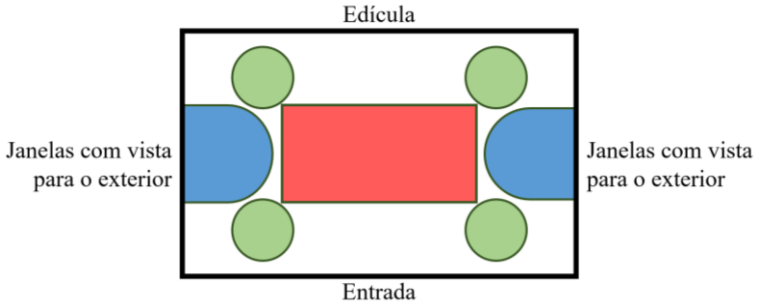
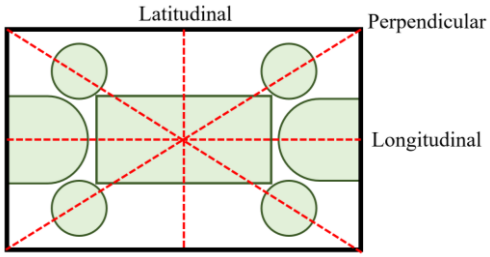
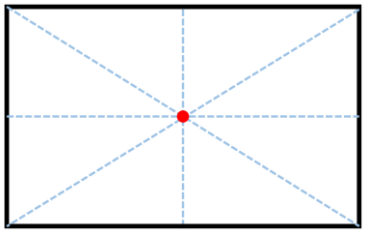
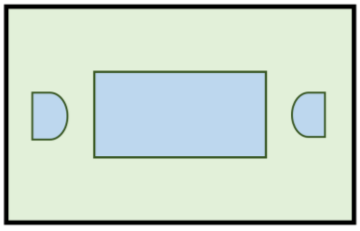


Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Convento_e_Igreja_de_Santo_Ant%C3%B4nio_%28Cairu%2.	Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1720850-d4598596-Reviews-Convento_de_Santo_Antonio-Cairu_State_of_Bahia.html#/media/4598596/?albumid=-160&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-160.

Teto 064	DADOS GERAIS	
Fonte: https://sanctuaria.art/2020/04/27/convento-de-santo-antonio-cairu-bahia/.	**Espaço**	Sacristia[292]
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Cairu
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Edícula do lavabo) Nordeste (Entrada) Sudeste (Lado do Evangelho) Noroeste (Lado da Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em quadratura que forra a sacristia. Distribuído simetricamente em 1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo latitudinal, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos transversais próximos aos vértices do teto, o teto possui 2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida, sendo o primeiro composto por balcões e colunas, enquanto o segundo possui abóbadas e um teto fingido com medalhão central. O primeiro patamar apresenta balcões retos sustentados por mísulas que servem de apoio para as colunas jônicas, cuja função é sustentar o teto fingido. Medalhões com elementos simbólico-alegóricos estão distribuídos entre as mísulas em molduras com concheados e elementos vegetalistas. Nas extremidades dos eixos perpendiculares, próximos aos vértices do teto, quatro medalhões estão no intermédio entre mísulas enquanto, acima do balcão, quatro anjos portam outros quatro medalhões. Nas extremidades do

[292] O referido teto foi anexado neste conjunto de tabelas com base em imagens extraídas de fotografias registradas por terceiros e disponibilizadas em páginas como "Tripadvisor". Ou seja, não houve a visitação ao espaço e registro fotográfico nosso, impedindo a garantia da identificação de parte das características arquitetônicas fingidas. Portanto, a tabela está sujeita a alterações futuras em outras publicações e disponível para preenchimento de outros investigadores.

	eixo latitudinal apresentam arcos acima dos balcões onde é possível ver as cúpulas do segundo patamar. O segundo patamar é formado por cúpulas vistas parcialmente em decorrência da perspectiva. O teto fingido possui uma cena central com elementos histórico-episódicos (o Menino Jesus e a Virgem Maria aparecendo a Santo Antônio) e dois medalhões que emolduram nas extremidades da cena central ladeando pelo eixo latitudinal.
Tipologia	Teto em quadratura
Distribuição	Simétrica
Composição	1 (um) volume central, 2 (dois) volumes nas extremidades do eixo latitudinal, 4 (quatro) volumes nas extremidades dos eixos perpendiculares próximos aos vértices do teto
	
Eixos	1 (um) eixo latitudinal por 1 (um) longitudinal e 2 (dois) eixos transversais
	
Ponto de fuga	Ponto de fuga central
	
Patamares	2 (dois) patamares de estrutura arquitetônica fingida
	
Patamar 1	Balcões e colunas
Patamar 2	Cúpulas
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Campo	Presença de arrombamento pictórico com elementos histórico-episódicos envoltos em nuvens

Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódicos	Hagiografia franciscana
Tema 2	Medalhões no primeiro patamar	12	-	-
Tema 3	Anjos portando medalhões	04	-	-
Tema 4	Quadratura	-	Elementos arquitetônicos	Balcões, mísulas, medalhões, colunas e arcos

REGISTROS VISUAIS

Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1720850-d4598596-Reviews-Convento_de_Santo_Antonio-Cairu_State_of_Bahia.html#/media/4598596/?albumid=-160&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-160.

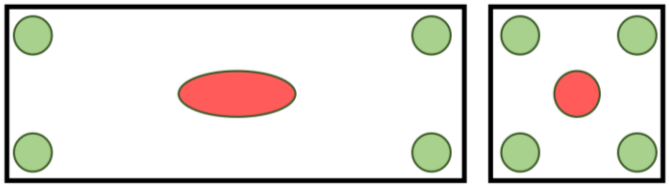
Fonte: https://planejandoviagens.com/passeio-volta-a-ilha-morro-de-sao-paulo/.

Apêndice G.c. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em medalhão iconográfico

Convento	Q	Indicador	Espaço
João Pessoa	01	Teto 065	Nartex/galilé
Igarassu	02	Teto 066	Capela-mor
		Teto 067	Edícula
Olinda	01	Teto 068	Biblioteca do primeiro piso
Recife	11	Teto 069	Nave
		Teto 070	Biblioteca
		Teto 071	Corredor
		Teto 072	Nave (Ordem Terceira)
		Teto 073	Sacristia (Ordem Terceira)

		Teto 074	Portaria (Ordem Terceira)
		Teto 075	Escadaria (Ordem Terceira)
		Teto 076	Capela (Ordem Terceira)
		Teto 077	Corredor (Ordem Terceira)
		Teto 078	Corredor (Ordem Terceira)
		Teto 079	Consistório (Ordem Terceira)
Ipojuca	01	Teto 080	Nave
Marechal Deodoro	02	Teto 081	Abaixo do coro
		Teto 082	Nave
Penedo	02	Teto 083	Abaixo do coro
		Teto 084	Portaria
São Cristóvão	03	Teto 085	Nave
		Teto 086	Capela-mor
		Teto 087	Capela-mor (Ordem Terceira)
São Francisco do Conde	03	Teto 088	Abaixo do coro
		Teto 089	Capela-mor
		Teto 090	Sacristia
Salvador	04	Teto 091	Corredor
		Teto 092	Abaixo do coro (Ordem Terceira)
		Teto 093	Sacristia (Ordem Terceira)
		Teto 094	Capela dos Noviços (Ordem Terceira)
Cairu	01	Teto 095	Abaixo do coro
Total	**31**		

Teto 065	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Nártex/galilé
	Edifício	Convento de Santo Antônio de João Pessoa
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Entrada/arcada) Nordeste (Acesso a nave da igreja) Sudeste (Lado da Epístola) Noroeste (Lado do Evangelho)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Apagamento das pinturas
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra três repartições da galilé/nártex. Teto central maior (retangular) é composto por 1 (um) medalhão central maior com elemento simbólico-alegórico (Heráldica franciscana) em formatação oval horizontalizada com moldura Rococó (concheados, folhagens, flores e dois anjos apoiados), enquanto os demais	

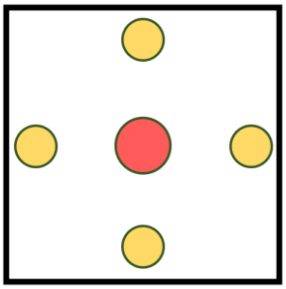
	4 (quatro) medalhões menores, com ausência de elementos figurativos, se distribuem nos quatro vértices do teto em formatação circular com moldura Rococó (concheados, folhagens, flores e mascarões). Teto lateral (Lado da Epístola - quadrangular) é composto por 1 (um) medalhão maior com elemento simbólico-alegórico (Cristológico) em formação circular com moldura Rococó (concheados e folhagens), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões menores com ausência de elementos iconográficos se distribuem nos quatro vértices do teto em formação circular com moldura Rococó (punhos, volutas e flores). O terceiro teto (Lado do Evangelho) está ausente de qualquer elemento iconográfico, deixado em branco (Provavelmente as pinturas do forro foram removidas).
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	10 (dez) medalhões 2 (dois) medalhões centrais e 8 (oito) medalhões nos vértices
Distribuição	
Moldura	Linguagem Rococó com inserções de elementos arquitetônicos (volutas, anjos e mascarões) e zoovegetalistas (concheados, flores e folhagens)
Formatos	Oval horizontalizado (Medalhão central do teto central) Circular (Medalhões central do teto lateral e demais medalhões dos vértices de ambos os tetos)
Campo	Neutro (Bege quase branco)
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, verde, vermelho e roxo
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Medalhão central (Teto central)	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica franciscana
Tema 2	Medalhão central (Teto do Lado da Epístola)	01	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico

REGISTROS VISUAIS

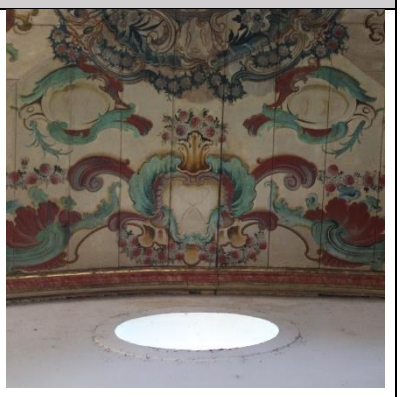
Teto 066	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Igarassu
	Estrutura	Teto em abóbada de arestas fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Arco cruzeiro) Nordeste (Altar) Sudeste (Lado da Evangelho) Noroeste (Lado do Epístola)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

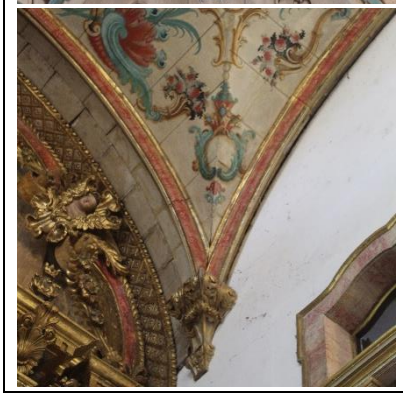
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de arestas em medalhão iconográfico que forra a capela-mor da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com elemento simbólico-alegórico (franciscano) em formatação circular com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões menores com elementos simbólico-alegóricos (cristológicos) se distribuem nos quatro vértices do teto em formatação ovalado com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores). O campo é em tom bege e é preenchido por elementos zoovegetalistas (concheados, folhagens, flores e ramos) e arquitetônicos (vasos e medalhões).
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	5 (cinco) medalhões
Distribuição	1 (um) medalhão central e 4 (quatro) medalhões nos vértices



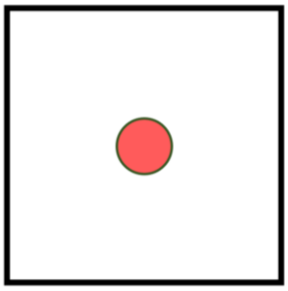
Moldura	Linguagem Rococó com inserções de elementos zoovegetalistas (concheados, flores e folhagens)			
Formatos	Circular (Medalhão central) Ovalado (Medalhões dos vértices)			
Campo	Neutro (Bege quase branco)			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, vermelho e roxo			
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Franciscano
Tema 2	Medalhões dos vértices	01	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico

REGISTROS VISUAIS





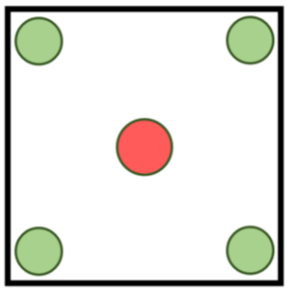
Teto 067	DADOS GERAIS	
	Espaço	Edícula
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Igarassu
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Azulejos sobre alvenaria
	Técnica	Azulejos
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Entrada) Nordeste (Lavabo) Sudeste (Parede lateral) Noroeste (Parede lateral)
	Período	Pombalino
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto em abóbada de berço em medalhão iconográfico que forra a edícula da sacristia. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com ausência de elementos iconográficos em formatação quadrangular com moldura Neoclássica (folhagens). O campo é em tom branco e é preenchido por elementos zoovegetalistas (concheados, folhagens, flores e ramos) e arquitetônicos (vasos e medalhões).			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos zoovegetalistas (flores, frutas e folhagens) preenchendo os volumes dos vértices e dos eixos centrais das arestas			
Formatos	Quadrangular (Medalhão central)			
Campo	Padrão vegetalista azul e branco			
Cores	Tons de branco e azul			
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas			
Tema 1	Medalhão central (Teto central)	01	Elementos zoovegetalistas	Folhagens

REGISTROS VISUAIS

Teto 068	DADOS GERAIS	
	Espaço	Biblioteca do primeiro piso
	Edifício	Convento de São Francisco de Olinda
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Acesso à igreja) Sul (Entrada) Leste (Parede) Oeste (Vista para o adro)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Ruim
		Apagamento das pinturas

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a biblioteca. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento simbólico-alegórico (Coroa Portuguesa) em formatação ovalado com moldura Rococó (concheados e folhagens), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões com elementos simbólico-alegóricos (cristológicos, marianos e franciscanos) se distribuem nos quatro vértices do teto em formatação de pera (uma extremidade mais estreita) com moldura Rococó (concheados e folhagens). O campo é em tom bege.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	5 (cinco) medalhões
Distribuição	1 (um) medalhão central e 4 (quatro) medalhões nos vértices

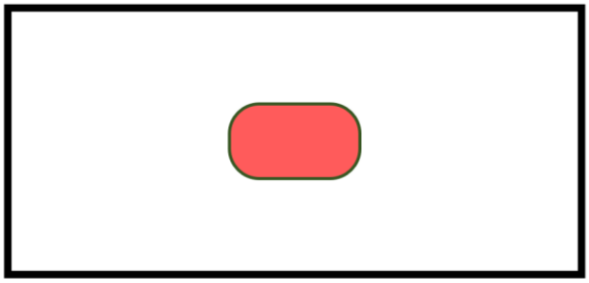


Moldura	Linguagem Rococó com inserções de elementos zoovegetalistas (concheados e folhagens)
Formatos	Ovalado (Medalhão central) Formato de peras (Medalhões dos vértices)
Campo	Neutro (Bege quase branco)
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Medalhões central e dos vértices	05	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico, mariano, franciscano e Coroa Portuguesa

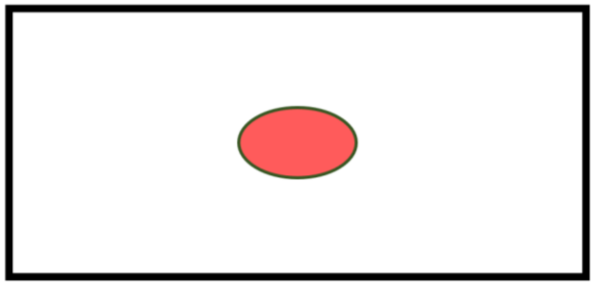
REGISTROS VISUAIS

Teto 069	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho) Leste (Entrada) Oeste (Arco cruzeiro)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

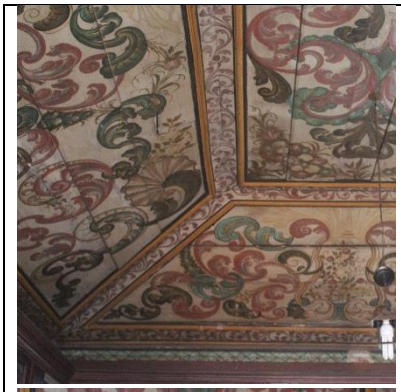
DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto sanqueado em medalhão iconográfico que forra a nave da igreja da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento histórico-episódico (franciscano) em formatação ovalada irregular (possui quebras) com moldura Neoclássica (frisos). O campo é em tom branco.			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos arquitetônicos (frisos)			
Formatos	Ovalado irregular (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Branco)			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos histórico-episódicos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódicos	Franciscano

Teto 070	DADOS GERAIS	
	Espaço	Biblioteca
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto de masseira fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Entrada) Sul (Capela-mor da igreja) Leste (Janela com vista para o claustro) Oeste (Prateleiras)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

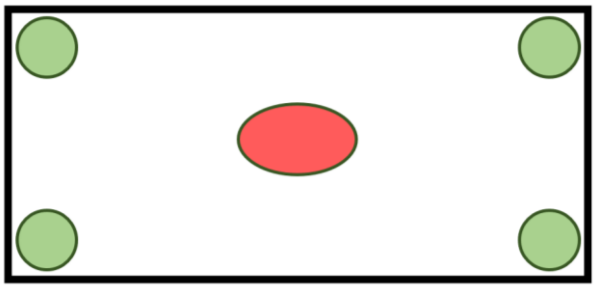
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto de masseira em medalhão iconográfico que forra a biblioteca. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elementos inscritos (Provérbio) em formatação ovalada com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores). O campo é em tom bege e é preenchido por elementos zoovegetalistas (concheados, folhagens, flores, frutos e ramos).			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Rococó com inserções de elementos zoovegetalistas (concheados, flores e folhagens)			
Formatos	Ovalado (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Bege quase branco)			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho, roxo e castanho			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos inscritos	Provérbio
Tema 2	Campo	-	Elementos zoovegetalistas	Folhagens, flores e frutos

REGISTROS VISUAIS

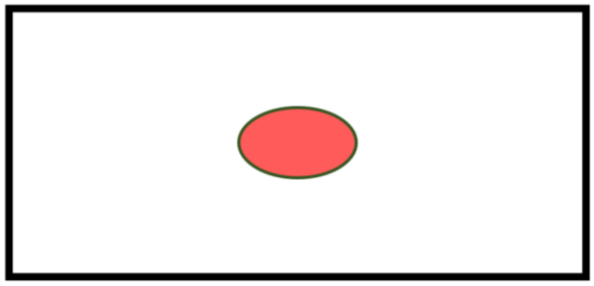


Teto 071	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor de acesso (Acesso às escadarias, ao claustro, às tribunas da capela-mor, à sala de uso comum e às celas)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	?
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Acesso às celas) Sul (Capela-mor) Leste (Acesso ao claustro) Oeste (Acesso à sala por trás da capela-mor)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Muito ruim Foi repintado com tinta óleo cinza cobrindo toda a cobertura
DADOS ICONOGRÁFICOS		

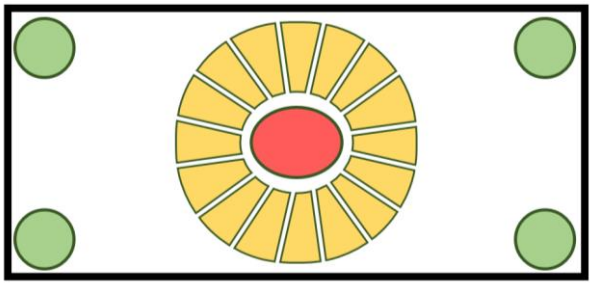
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o corredor de acesso entre as escadarias, o claustro, as celas e as tribunas da capela-mor da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central em formatação circular com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões menores se distribuem nos quatro vértices do teto em formatação quadrangular com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores). Não é possível identificar com segurança aspectos da iconografia presente nos medalhões por conta do repinte cinza sobre a obra original, aparentemente os medalhões menores possuem elementos zoovegetalistas e o maior seria simbólico-alegórico.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	5 (cinco) medalhões 1 (um) medalhão central e 4 (quatro) medalhões nos vértices
Distribuição	
Moldura	Linguagem Rococó com inserções de elementos zoovegetalistas (concheados, flores e folhagens)
Formatos	Ovalado (Medalhão central) Quadrangular (Medalhões dos vértices)
Campo	Não é possível identificar
Cores	Não é possível identificar
Temática dominante	Não é possível identificar
Tema 1	Medalhões 05 Destruído

REGISTROS VISUAIS

Teto 072	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho) Leste (Entrada) Oeste (Arco cruzeiro)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento da pintura do medalhão

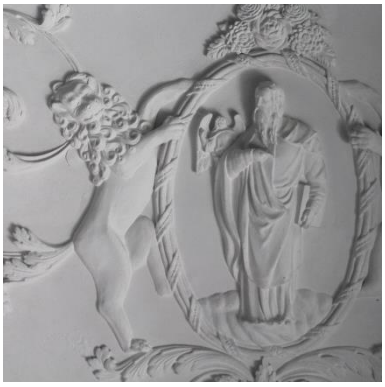
DADOS ICONOGRÁFICOS					
Descrição	Teto sanqueado em medalhão iconográfico que forra a nave da igreja da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento histórico-episódico (Hagiografia franciscana) em formatação ovalada irregular (possui quebras) com moldura Neoclássica (frisos). O campo é em tom branco.				
Tipologia	Medalhão iconográfico				
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central				
Distribuição					
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos arquitetônicos (frisos)				
Formatos	Ovalado irregular (Medalhão central)				
Campo	Neutro (Branco)				
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul vermelho e castanho				
Temática dominante	Elementos histórico-episódico				
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódico		Franciscano

Teto 073	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sacristia (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Estuque
	Técnica	Estuque
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Acesso à Capela Dourada) Sul (Lavabo) Leste (Acesso à igreja dos Terceiros) Oeste (Altar)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

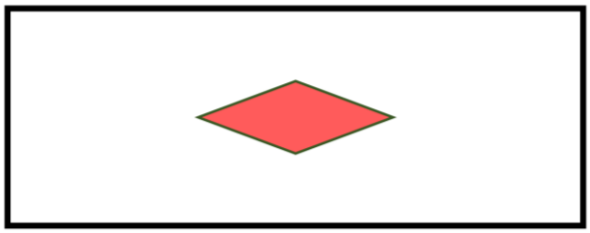
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a sacristia da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com elemento simbólico-alegórico (franciscano) em formatação ovalada com moldura Neoclássica (frisos e folhagens), 16 (dezesseis) medalhões trapezoidais que contornam o medalhão central com elementos simbólico-alegóricos (franciscanos), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões menores com elementos antropomórficos (Quatro Evangelistas) se distribuem nos quatro vértices do teto em formatação ovalado com moldura Neoclássica (frisos, leões, flores e folhagens). O campo é em tom branco.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	21 (vinte e um) medalhões 1 (um) medalhão central, 16 (dezesseis contornando o central) e 4 (quatro) medalhões nos vértices
Distribuição	
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos zoovegetalistas (leões, folhagens e flores) e arquitetônico (frisos)
Formatos	Ovalado (Medalhão central) Trapezoidal (Medalhões que contornam o central) Ovalado (Medalhões dos vértices)
Campo	Neutro (Branco)
Cores	Tons de branco

Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica franciscana
Tema 2	Medalhões trapezoidais que contornam o central	16	Elementos simbólico-alegóricos	Franciscanos
Tema 3	Medalhões nos vértices do teto	04	Elementos antropomórficos	Quatro Evangelistas

REGISTROS VISUAIS

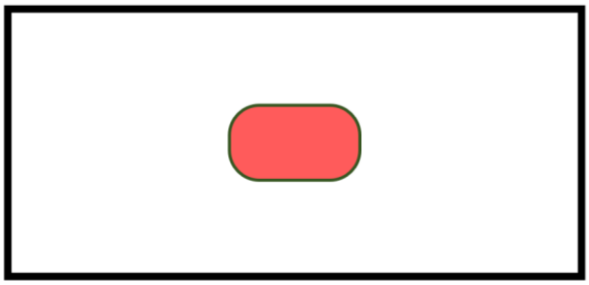


Teto 074	DADOS GERAIS	
	Espaço	Portaria do hospital (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Estuque
	Técnica	Estuque
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Lateral) Sul (Lateral) Leste (Entrada) Oeste (Escadaria)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a portaria do hospital da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento zoovegetalistas (flores e folhagens) em formatação lozangular com moldura Neoclássica (frisos). O campo é em tom branco.			
Tipologia **Quantidade**	Medalhão iconográfico 1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos arquitetônicos (frisos)			
Formatos	Losangular (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Branco)			
Cores	Tons de branco			
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos zoovegetalistas	Folhagens

REGISTROS VISUAIS

Teto 075	DADOS GERAIS	
	Espaço	Escadaria do hospital (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Estuque
	Técnica	Estuque
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Continuação da escadaria pela esquerda) Sul (Continuação da escadaria pela direita) Leste (Entrada) Oeste (Fim do primeiro lance de escadas)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Apagamento das pinturas
DADOS ICONOGRÁFICOS		
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a escadaria do hospital da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento zoovegetalistas (flores e folhagens) em formatação octogonal com moldura Neoclássica (frisos). O campo é em tom branco.	
Tipologia	Medalhão iconográfico	

Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central
Distribuição	
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos arquitetônicos (frisos)
Formatos	Octogonal (Medalhão central)
Campo	Neutro (Branco)
Cores	Tons de branco
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas

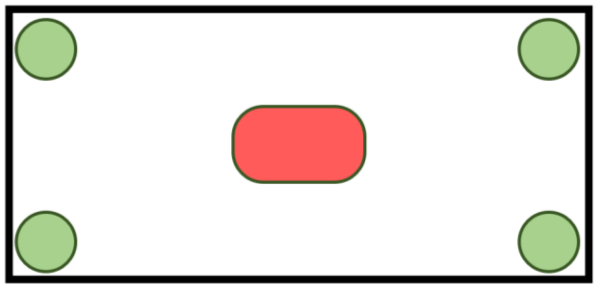
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos zoovegetalistas	Folhagens

REGISTROS VISUAIS

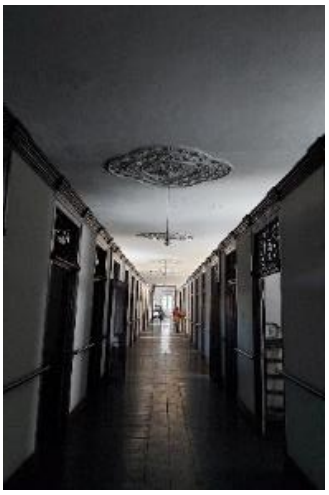
Teto 076	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Capela do hospital (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Estuque
	Técnica	Estuque

	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Escadaria) Sul (Escadaria) Leste (Janelas com vista para a frente do convento) Oeste (Acesso ao corredor do hospital)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Ruim Rachaduras e perda de parte do estuque

DADOS ICONOGRÁFICOS

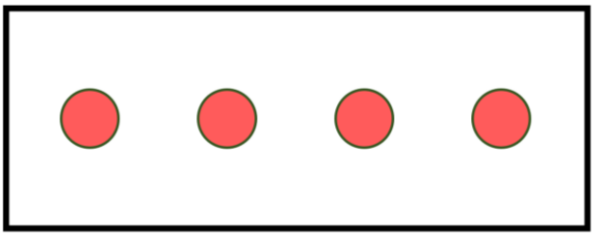
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a capela do hospital da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com elemento simbólico-alegórico (franciscano) em formatação ovalada com moldura Neoclássica (frisos, folhagens e flores), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões menores com elementos antropomórficos (Quatro Evangelistas) se distribuem nos quatro vértices do teto em formatação ovalado com moldura Neoclássica (frisos, folhagens e flores). O campo é em tom branco com moldura contornando o forro com elementos zoovegetalistas (leões, folhagens, flores e ramos) e arquitetônicos (vasos e frisos).			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	5 (cinco) medalhões 1 (um) medalhão central e 4 (quatro) medalhões nos vértices			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos vegetalistas (flores e folhagens) e arquitetônico (frisos)			
Formatos	Ovalado (Medalhão central) Ovalado (Medalhões dos vértices)			
Campo	Neutro (Branco)			
Cores	Tons de branco			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica franciscana
Tema 2	Medalhões nos vértices	04	Elementos antropomórficos	Quatro Evangelistas

REGISTROS VISUAIS

Teto 077	DADOS GERAIS	
	**Espaço**	Corredor de acesso do hospital (Ordem Terceira) (Acesso à capela, aos leitos e às dependências)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Estuque
	Técnica	Estuque
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Acesso aos leitos) Sul (Acesso aos leitos) Leste (Acesso à capela) Oeste (Acesso às dependências)

	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

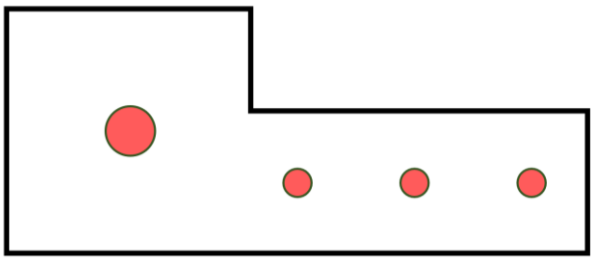
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o corredor de acesso aos leitos do hospital da Ordem Terceira. O teto é composto por 4 (quatro) medalhões circulares com elementos zoovegetalistas (folhagens e flores) que se distribuem no eixo central do teto com moldura Neoclássica (frisos, folhagens e flores). O campo é em tom branco.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	4 (quatro) medalhões 4 (quatro) medalhões no eixo central
Distribuição	
Moldura	Linguagem Neoclássico com inserções de elementos vegetalistas (flores e folhagens) e arquitetônicos (frisos)
Formatos	Circular
Campo	Neutro (Branco)
Cores	Tons de branco
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas

Tema 1	Medalhão central maior	04	Elementos zoovegetalistas	Folhagens

REGISTROS VISUAIS

Teto 078	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor de acesso (Ordem Terceira) (Acesso à escadaria, à igreja e ao hospital)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Estuque
	Técnica	Estuque
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Igreja dos Terceiros) Sul (Escadaria e janelas com vista para o pátio interior dos Terceiros) Leste (Acesso ao hospital) Oeste (Janelas com vista para o pátio interior dos Terceiros)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o corredor de acesso entre a igreja e as dependências da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com elementos zoovegetalistas (folhagens) em formatação circular com moldura Neoclássica (frisos e flores) no trecho maior do corredor, enquanto os demais 3 (três) medalhões menores com elementos zoovegetalistas (folhagens) se distribuem no eixo central do trecho mais estreito do teto em formatação circular com moldura Neoclássica (folhagens). O campo é em tom branco.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	4 (quatro) medalhões 1 (um) medalhão central maior e 3 (três) medalhões menores
Distribuição	
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos vegetalistas (frisos, flores e folhagens)
Formatos	Circular (Medalhão central maior) Circular (Medalhões centrais menores)
Campo	Neutro (Branco)
Cores	Tons de branco
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas

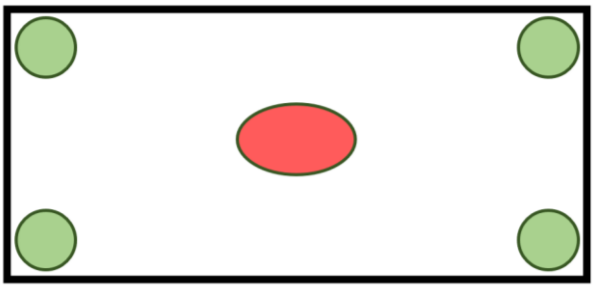
Tema 1	Medalhão central maior	01	Elementos zoovegetalistas	Folhagens
Tema 2	Medalhões centrais menores	03	Elementos zoovegetalistas	Folhagens

REGISTROS VISUAIS

Teto 079	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Consistório (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Madeira e douramento
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Altar) Sul (Entrada) Leste (Janelas com vista para o exterior) Oeste (Varandas para a Capela Dourada)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o consistório da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central em formatação circular com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões menores se distribuem nos quatro vértices do teto em formatação quadrangular com moldura Neoclássica (folhagens). O medalhão central e os dos vértices apresentam elementos zoovegetalistas (folhagens e flores) em relevo e recobertos de dourado.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	5 (cinco) medalhões
Distribuição	1 (um) medalhão central e 4 (quatro) medalhões nos vértices



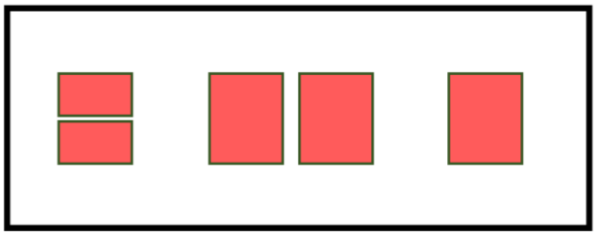
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos zoovegetalistas (folhagens)
Formatos	Circular (Medalhão central) Triangular (Medalhões dos vértices)
Campo	Cinza
Cores	Cinza e dourado
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas
Tema 1	Medalhões 05 Elementos zoovegetalistas Folhagens e flores

REGISTROS VISUAIS

Teto 080	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Ipojuca
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Arco cruzeiro) Nordeste (Acesso a nave da igreja) Sudeste (Lado do Evangelho) Noroeste (Lado da Epístola)
	Período	Contemporâneo
	Datação	?
	Autoria	?

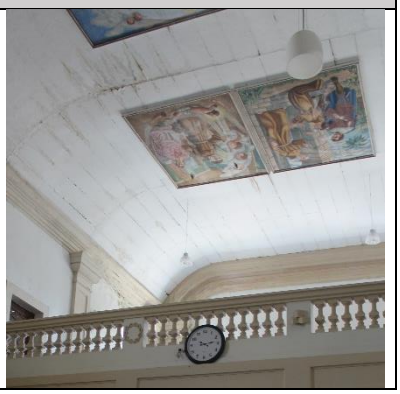
	Estado de conservação	Excelente Substituição recente do original destruído no incêndio

DADOS ICONOGRÁFICOS

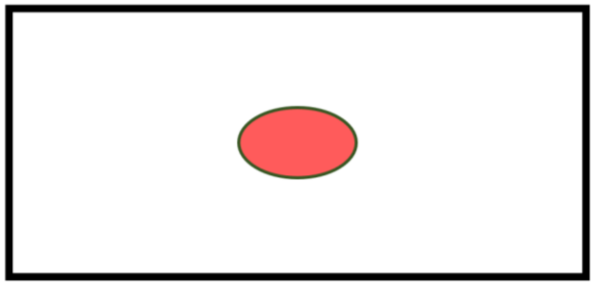
Descrição	Teto sanqueado em medalhão iconográfico que forra a nave da igreja. O teto é composto por 5 (cinco) medalhões com elementos histórico-episódicos (franciscano) em formatação retangular com moldura contemporânea (frisos). Sua distribuição segue a linha do eixo do teto, sendo dois maiores acima da nave e dois menores acima do coro. Os dois menores estão ladeados, dividindo a localidade no eixo do teto. O campo é em tom branco.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	4 (quatro) medalhões 5 (cinco) medalhões ao longo do eixo, sendo 2 (dois) menores ladeados e outros 3 (três) maiores seguindo o eixo
Distribuição	
Moldura	Linguagem contemporânea (friso)
Formatos	Retangular (Todos os medalhões)
Campo	Neutro (Branco)
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho, rosa e castanho
Temática dominante	Elementos histórico-episódicos

Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódicos	Franciscano

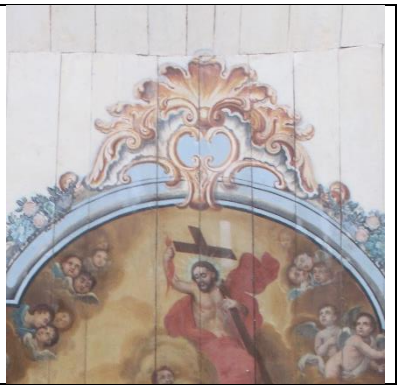
REGISTROS VISUAIS



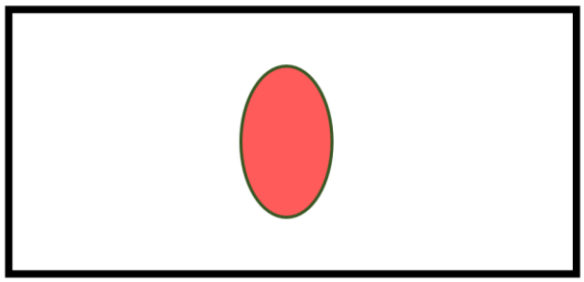
Teto 081	DADOS GERAIS	
	Espaço	Nave
	Edifício	Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Arco cruzeiro) Sul (Entrada) Leste (Lado da Epístola) Oeste (Lado do Evangelho)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto sanqueado em medalhão iconográfico que forra a nave da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento antropomórfico (cristológico, mariano e franciscano) em formatação ovalada encartelada com moldura Neoclássica (concheados, ramos, flores e folhagens). O campo é em tom bege.			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos zoovegetalistas (concheados, ramos, flores e folhagens)			
Formatos	Circular (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Bege)			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho, rosa e castanho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Cristológico, mariano e franciscano

REGISTROS VISUAIS

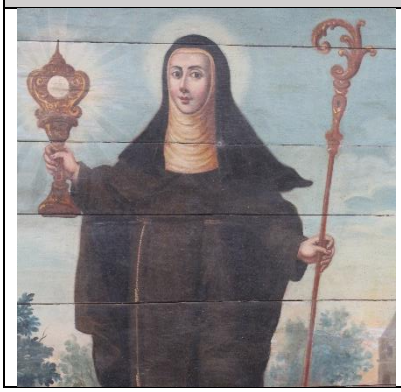


Teto 082	DADOS GERAIS	
	Espaço	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de Santa Maria Madalena de Marechal Deodoro
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Igreja) Sul (Entrada) Leste (Lado da Epístola) Oeste (Lado do Evangelho)
	Período	Barroco
	Datação	1817
	Autoria	José Eloy
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o teto abaixo do coro da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento antropomórfico (Santa Clara) em formatação ovalada com moldura Barroca (friso amarelo). O campo é em tom azul e possui uma moldura nas extremidades com pormenores vegetalistas (folhagens e flores).
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central
Distribuição	
Moldura	Linguagem Barroca com friso amarelo

Formatos	Ovalado (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Azul)			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Franciscano

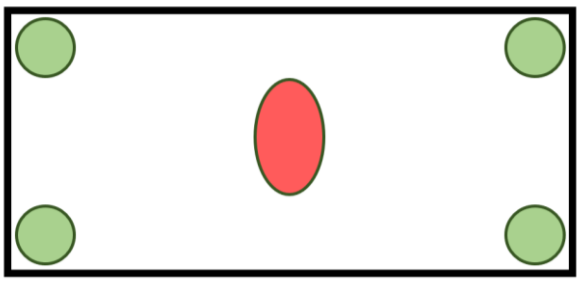
REGISTROS VISUAIS



Teto 083	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Acesso à portaria pelo Lado da Epístola) Nordeste (Capelas no Lado do Evangelho) Sudeste (Acesso a nave da igreja) Noroeste (Entrada)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Regular Apagamento das pinturas e alguns trechos destruídos da pintura

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o teto abaixo do coro da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento simbólico-alegórico (franciscano) em formatação circular com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores), enquanto os demais 4 (quatro) medalhões menores sem elementos iconográficos se distribuem nos

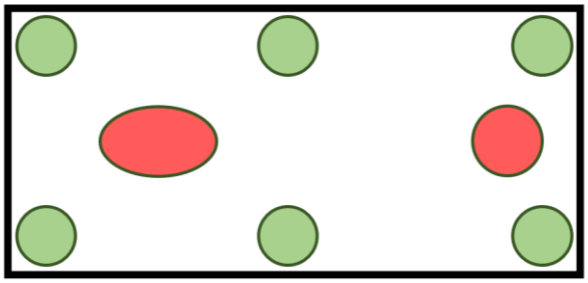
	quatro vértices do teto em formatação triangular com moldura Rococó (concheados, folhagens e flores). O campo é em tom bege, mas provavelmente foi azul-celeste mimetizando um céu, pois o medalhão central apresenta resquícios do pigmento azul.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	5 (cinco) medalhões 1 (um) medalhão central e 4 (quatro) medalhões nos vértices
Distribuição	
Moldura	Linguagem Rococó com inserções de elementos vegetalistas (concheados, flores e folhagens)
Formatos	Circular (Medalhão central) Triangular (Medalhões dos vértices)
Campo	Neutro (Bege, mas provavelmente o original possuía um campo azul celeste)
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Medalhão central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica franciscana

REGISTROS VISUAIS

Teto 084	DADOS GERAIS	
	Espaço	Portaria
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Altar) Nordeste (Acesso à igreja) Sudeste (Acesso ao claustro) Noroeste (Entrada)
	Período	Rococó
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Apagamento das pinturas

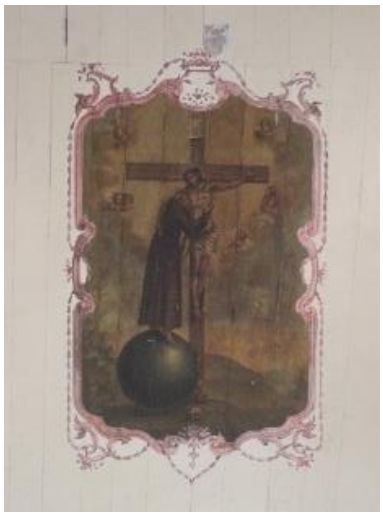
DADOS ICONOGRÁFICOS

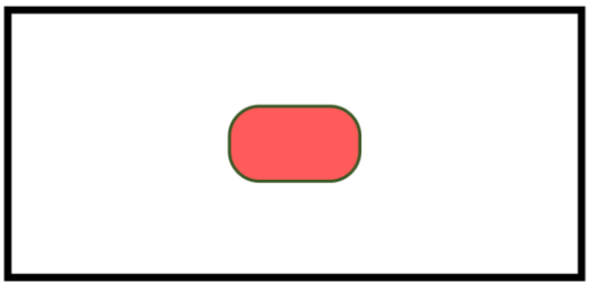
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a portaria. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com elemento simbólico-alegórico (rosas com lenho) em formatação ovalado com moldura Rococó (folhagens e flores), outro medalhão central menor com ausência de elemento iconográfico em formatação circular com Rococó (folhagens e flores), enquanto os demais 6 (seis) medalhões menores com com ausência de elementos iconográficos se distribuem nos quatro vértices e em duas arestas do teto em formatação triangular com moldura Rococó (folhagens e flores). O campo é em tom amarelo e é marcado por um desgaste na tinta que leva a conjecturar um gradeamento hoje ausente na portaria.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	8 (oito) medalhões 2 (dois) medalhões centrais e 6 (seis) medalhões nas extremidades
Distribuição	
Moldura	Linguagem Rococó com inserções de elementos zoovegetalistas (concheados, flores e folhagens)
Formatos	Ovalado (Medalhão central próximo à entrada) Circular (Medalhão central próximo ao altar) Triangular (Medalhões dos vértices)
Campo	Neutro (Amarelo)
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul e vermelho
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Medalhão central (Próximo à entrada)	01	Elementos simbólico-alegóricos	Rosas com lenho

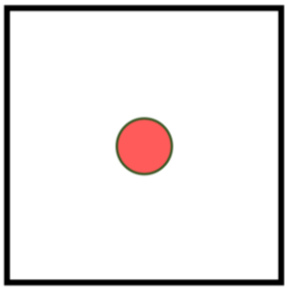
Tema 2	Medalhão central (Próximo ao altar)	01	Ausente
Tema 3	Medalhões das extremidades	06	Ausente

REGISTROS VISUAIS

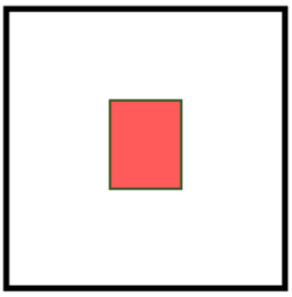
Teto 085	DADOS GERAIS	
	**Espaço**	Nave
	Edifício	Convento de São Francisco de São Cristóvão
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Arco cruzeiro) Sul (Entrada) Leste (Lado da Epístola) Oeste (Lado do Evangelho)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento da pintura do medalhão

DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto sanqueado em medalhão iconográfico que forra a nave da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento antropomórfico (cristológico e franciscano) em formatação retangular com moldura Neoclássica (flores, folhagens, frisos e volutas). O campo é em tom bege.			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhão central 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos vegetalistas (flores e folhagens) com elementos arquitetônicos (frisos e volutas)			
Formatos	Retangular (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Bege)			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Cristológico e franciscano

Teto 086	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de São Francisco de São Cristóvão
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Altar) Sul (Arco cruzeiro) Leste (Lado da Epístola) Oeste (Lado do Evangelho)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

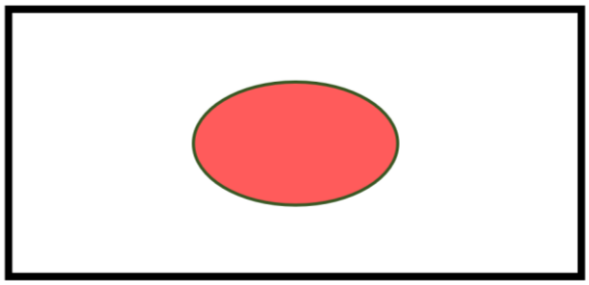
DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto em abóbada de berço em medalhão iconográfico que forra a capela-mor da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento histórico-episódico (franciscano) em formatação circular com moldura de nuvens). O campo é em tom branco.			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhão central 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Nuvens			
Formatos	Circular (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Branco)			
Cores	Tons de branco, amarelo, azul e vermelho			
Temática dominante	Elementos histórico-episódicos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódicos	Franciscano

Teto 087	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de São Cristóvão
	Estrutura	Teto em abóbada de berço fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Norte (Lateral) Sul (Lateral) Leste (Arco cruzeiro) Oeste (Altar)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto em abóbada de berço em medalhão iconográfico que forra a capela-mor da igreja da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento antropomórfico (mariano) em formatação retangular com moldura Neoclássica (folhagens e flores). O campo é em tom branco.			
Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhão central 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássico com inserções de elementos zoovegetalistas (flores e folhagens)			
Formatos	Retangular (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Branco)			
Cores	Tons de branco, amarelo, azul e vermelho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Medalhão central	01	Elementos antropomórficos	Mariano

Teto 088	DADOS GERAIS	
	Espaço	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Acesso a nave da igreja) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Bom Escurecimento da pintura

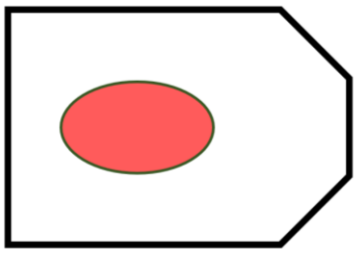
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o teto abaixo do coro da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento histórico-episódico (franciscano) em formatação ovalada com moldura em friso. O campo é em tom branco.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central
Distribuição	
Moldura	Friso
Formatos	Ovalado (Medalhão central)
Campo	Neutro (Branco)
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos histórico-episódicos

Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódicos	Franciscano

REGISTROS VISUAIS

Teto 089	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor
	Edifício	Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde
	Estrutura	Teto em abóbada de berço com extremidade sextavada fixado em cobertura exterior
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Altar) Noroeste (Arco cruzeiro)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Ruim
		Escurecimento da pintura e perda de tábuas do forro

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de berço com extremidade sextavada em medalhão iconográfico que forra a capela-mor da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elementos antropomórficos (cristológico, mariano e franciscano) em formatação dodecagonal com moldura Barroca (friso marmorizado). O campo é em tom branco.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central
Distribuição	

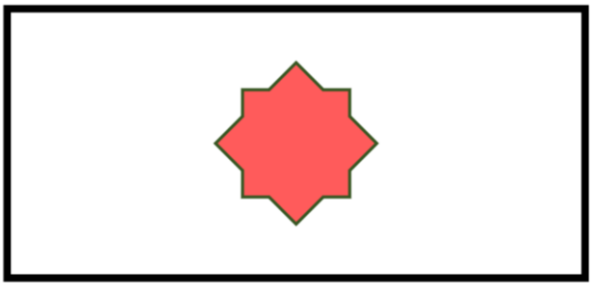
Moldura	Linguagem Barroca de friso com mármore azul fingido			
Formatos	Ovalado (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Bege quase branco)			
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul e vermelho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Medalhão central (Teto central)	01	Elementos antropomórficos	Cristológico, mariano e franciscano

REGISTROS VISUAIS

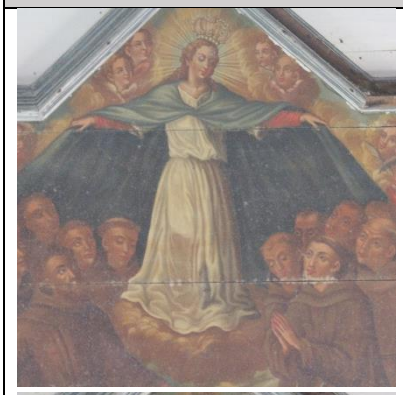
Teto 090	DADOS GERAIS	
	Espaço	Sacristia
	Edifício	Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Lavabo) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Ruim
		Escurecimento da pintura e danos no madeiramento por conta de isópteros (cupins)

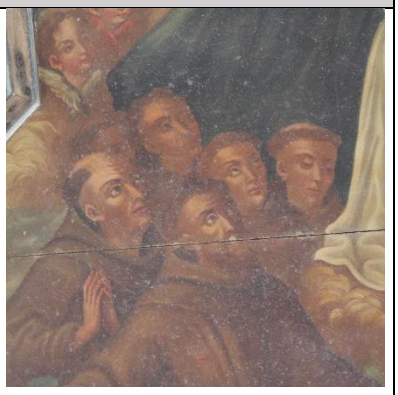
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a sacristia da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento antropomórfico (franciscano e mariano) em formatação hexadecagonal em formado de estrela de oito pontas com moldura reta. O campo é em tom branco e é preenchido por uma moldura nos limites do forro com elementos zoovegetalistas (ramos).

Tipologia	Medalhão iconográfico			
Quantidade	1 (um) medalhões 1 (um) medalhão central			
Distribuição				
Moldura	Linguagem não identificável (apenas frisos retos)			
Formatos	Hexadecagonal em formato de estrela de oito pontas (Medalhão central)			
Campo	Neutro (Branco)			
Cores	Tons de branco, amarelo, azul, vermelho e castanho			
Temática dominante	Elementos antropomórficos			
Tema 1	Medalhão central hexadecagonal em formato de estrela de oito pontas	01	Elementos antropomórficos	Franciscano e mariano

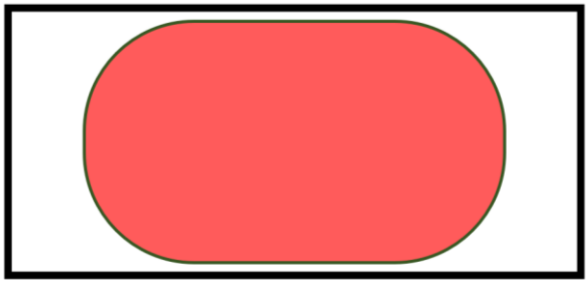
REGISTROS VISUAIS





Teto 091	DADOS GERAIS	
	Espaço	Corredor de acesso (Acesso ao claustro, à sacristia e aos corredores)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Teto em quadratura
	Direção	Sudoeste (Claustro) Nordeste (Corredor de acesso à Ordem Terceira) Sudeste (Sacristia) Noroeste (Corredor de acesso à igreja)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Ruim Desbotamento da pintura e perda das tábuas do forro

DADOS ICONOGRÁFICOS

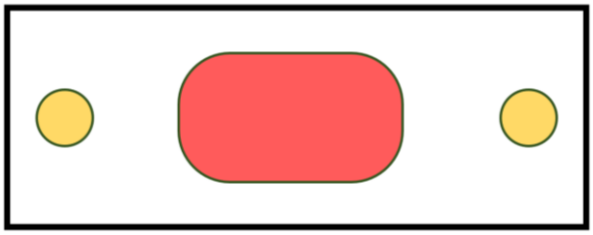
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra o corredor de acesso ao claustro, à sacristia e aos corredores de acesso. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento histórico-episódico (bíblico) em formatação ovalada com moldura barroca com frisos e vegetalismos. O campo é preenchido por concheados e vegetalismos (ramos de flores).
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	1 (um) medalhões 1 (um) medalhão central
Distribuição	
Moldura	Linguagem Barroca de friso com vegetalismos
Formatos	Ovalado (Medalhão central)
Campo	Concheados e vegetalismos (ramos de flores)
Cores	Tons de branco, amarelo, azul, verde, vermelho e castanho
Temática dominante	Elementos histórico-episódico

Tema 1	Medalhão central ovalado	01	Elementos histórico-episódico	Bíblico

REGISTROS VISUAIS

Teto 092	DADOS GERAIS	
	Espaço	Abaixo do coro (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Acesso à igreja) Noroeste (Entrada)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

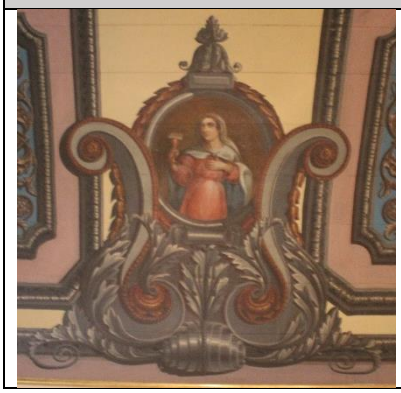
DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto sanqueado em medalhão iconográfico que forra o teto abaixo do coro da igreja da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com elemento simbólico-alegórico (virtudes) em formatação dodecagonal com moldura Neoclássica (folhagens), enquanto os demais 2 (dois) medalhões menores com elementos simbólico-alegóricos (virtudes) se distribuem eixos centrais dos apoios nas laterais do teto em formatação circular com moldura Neoclássica (folhagens). O campo é em tom bege e lilás é preenchido por elementos zoovegetalistas (folhagens).
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	3 (três) medalhões
Distribuição	1 (um) medalhão central e 2 (dois) medalhões nos eixos das laterais próximas às paredes



Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos zoovegetalistas (folhagens)
Formatos	Dodecagonal (Medalhão central) Circular (Medalhões dos eixos das laterais)
Campo	Neutro (Bege e lilás)
Cores	Tons de branco, cinza, amarelo, azul, vermelho e lilás
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Medalhão central dodecagonal	01	Elementos simbólico-alegóricos	Virtudes
Tema 2	Medalhão lateral circular	02	Elementos simbólico-alegóricos	Virtudes

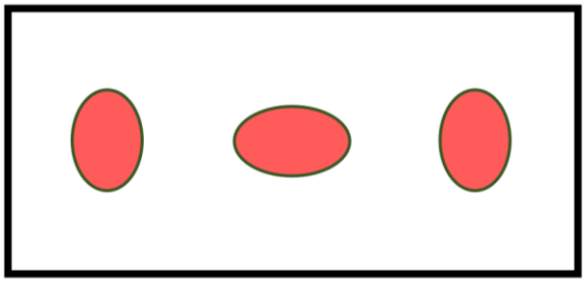
REGISTROS VISUAIS



Teto 093	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Sacristia (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Lavabo) Noroeste (Entrada)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?

	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

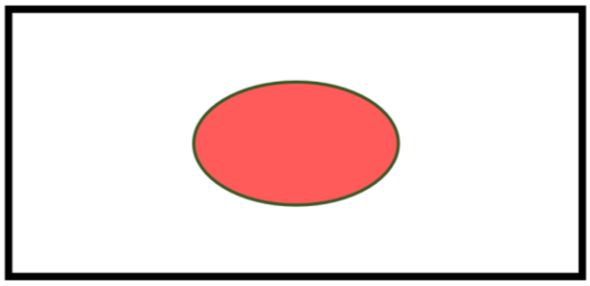
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a sacristia da igreja da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central com elemento histórico-episódicos (franciscano) em formatação ovalado com moldura Neoclássica (folhagens e flores), enquanto os demais 2 (dois) medalhões com elementos histórico-episódicos (franciscano) se distribuem ladeando o medalhão central na mesma linha do eixo central do teto em formatação octogonal com moldura Neoclássica (volutas, fustes estriados, folhagens e flores). O campo é em tom bege.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	3 (três) medalhões 1 (um) medalhão central e 2 (dois) medalhões ladeando o central
Distribuição	
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos zoovegetalistas (folhagens e flores) e arquitetônicos (fustes estriados de colunas e volutas)
Formatos	Ovalado (Medalhão central) Octogonal (Medalhões que ladeiam o central)
Campo	Neutro (Bege quase branco)
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e roxo
Temática dominante	Elementos histórico-episódicos

Tema 1	Medalhão central ovalado	01	Elementos histórico-episódicos	Franciscano
Tema 2	Medalhões laterais octogonais	02	Elementos histórico-episódicos	Franciscano

REGISTROS VISUAIS

Teto 094	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela dos Noviços (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Altar) Nordeste (Entrada) Sudeste (Acesso à igreja) Noroeste (Janelas com vista para o pátio de entrada)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

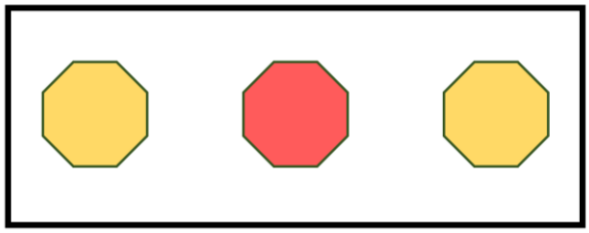
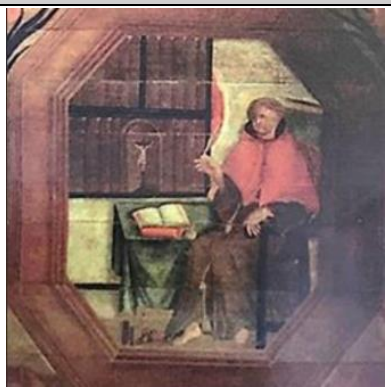
Descrição	Teto plano em medalhão iconográfico que forra a Capela dos Noviços da Ordem Terceira. O teto é composto por 1 (um) medalhão central maior com elemento histórico-episódico (franciscano) em formatação ovalado com moldura Neoclássica (folhagens e flores). O campo é em tom branco.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	1 (um) medalhão 1 (um) medalhão central
Distribuição	
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos zoovegetalistas (flores e folhagens) nos vértices do forro
Formatos	Ovalado (Medalhão central)
Campo	Branco
Cores	Tons de branco, amarelo, verde, vermelho e roxo
Temática dominante	Elementos histórico-episódico

Tema 1	Medalhão central	01	Elementos histórico-episódico	Franciscano

REGISTROS VISUAIS

Teto 095	DADOS GERAIS	
 Fonte: Oliveira, 2024, p. 23.	**Espaço**	Abaixo do coro
	Edifício	Convento de Santo Antônio de Cairu
	Estrutura	Teto sanqueado fixado em cobertura entrepisos
	Material	Tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Medalhão iconográfico
	Direção	Sudoeste (Acesso à nave da igreja) Nordeste (Entrada) Sudeste (Lado do Evangelho) Noroeste (Lado da Epístola)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto sanqueado em medalhão iconográfico que forra o teto abaixo do coro da igreja. O teto é composto por 1 (um) medalhão central e 2 (dois) medalhões nas extremidades do eixo latitudinal com elementos antropomórficos (Imaculada Conceição, São Boaventura e João Duns Escoto) em formatação octogonal com moldura de frisos. O campo é em tom amarelo e recoberto com vasos, folhagens, flores e elementos arquitetônicos.
Tipologia	Medalhão iconográfico
Quantidade	3 (três) medalhões
Distribuição	1 (um) medalhão central e 2 (dois) medalhões nas extremidades do eixo latitudinal

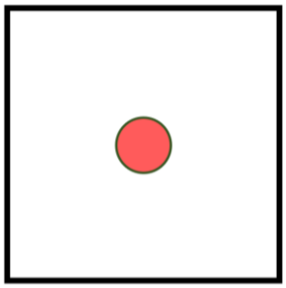
<table>
<tr><td></td><td colspan="4">  </td></tr>
<tr><td>Moldura</td><td colspan="4">Emolduramento com frisos</td></tr>
<tr><td>Formatos</td><td colspan="4">Octogonal (Medalhão central e medalhões das extremidades)</td></tr>
<tr><td>Campo</td><td colspan="4">Amarelo e recoberto com vasos, folhagens, flores e elementos arquitetônicos</td></tr>
<tr><td>Cores</td><td colspan="4">Tons de branco, amarelo, verde, azul, vermelho e castanho</td></tr>
<tr><td>Temática dominante</td><td colspan="4">Elementos antropomórficos</td></tr>
<tr><td>Tema 1</td><td>Medalhões central e das extremidades</td><td>03</td><td>Elementos antropomórficos</td><td>Mariano e franciscano</td></tr>
<tr><td colspan="5">REGISTROS VISUAIS</td></tr>
<tr><td colspan="5"> 
Fonte: Oliveira, 2024, p. 22.

Fonte: Oliveira, 2024, p. 24.</td></tr>
</table>

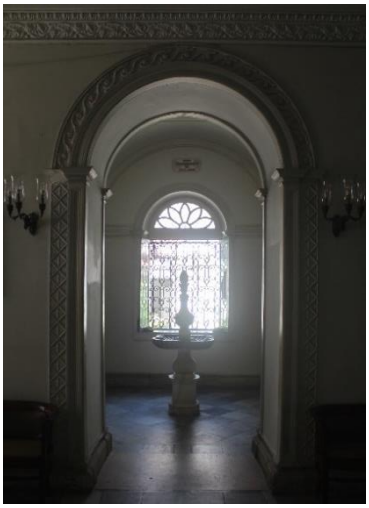
Apêndice G.d. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em elementos isolados

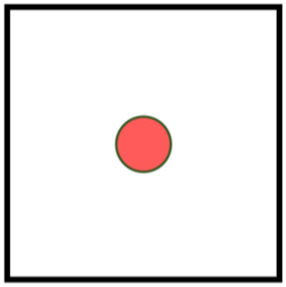
Convento	Q	Indicador	Espaço
Recife	02	Teto 096	Capela-mor (Ordem Terceira)
		Teto 097	Edícula (Ordem Terceira)
Penedo	01	Teto 098	Corredor de acesso
São Francisco do Conde	01	Teto 099	Nártex/galilé
São Francisco de Paraguaçu	01	Teto 100	Nártex/galilé
Total	**05**		

Teto 096	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto em abóbada de arestas fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Elementos isolados
	Direção	Norte (Lado da Epístola) Sul (Lado do Evangelho) Leste (Arco cruzeiro) Oeste (Altar)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto em abóbada de arestas em elemento isolado que forra a capela-mor da Ordem Terceira. Composição com 1 (um) elemento isolado de talha branca e dourada com elemento simbólico-alegórico (Cristológico) ao centro contornado por friso dourado que se irradia em 8 (oito) frisos em direção às extremidades do teto.			
Tipologia	Elemento isolado			
Quantidade	1 (um) elemento 1 (um) elemento ao centro			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de elementos arquitetônicos (volutas, anjos e mascarões) e zoovegetalistas (concheados, flores e folhagens)			
Formatos	Circular (Medalhão central do teto lateral e demais medalhões dos vértices de ambos os tetos)			
Campo	Branco com frisos dourados			
Cores	Tons de branco e dourado			
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos			
Tema 1	Figura central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico

REGISTROS VISUAIS

Teto 097	DADOS GERAIS	
	**Espaço**	Edícula (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de Santo Antônio do Recife
	Estrutura	Teto em abóbada de arestas fixado em cobertura exterior
	Material	Estuque
	Técnica	Estuque
	Linguagem	Elementos isolados
	Direção	Norte (Entrada) Sul (Parede oposta à entrada) Leste (Lateral) Oeste (Lateral)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de arestas em elemento isolado que forra a edícula da sacristia da Ordem Terceira. Composição com 1 (um) elemento isolado de estuque branco com elemento simbólico-alegórico (Cristológico) ao centro contornado por friso dourado que se irradia em 4 (quatro) frisos em direção às extremidades do teto.
Tipologia	Elemento isolado
Quantidade	1 (um) elemento 1 (um) elemento ao centro
Distribuição	

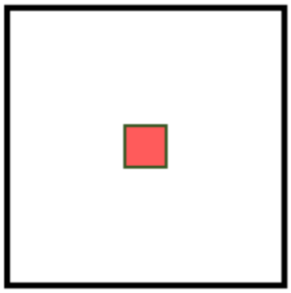
Moldura	Linguagem Neoclássica com inserções de frisos			
Formatos	Circular (Medalhão central do teto)			
Campo	Branco			
Cores	Tons de branco			
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos			
Tema 1	Figura central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Cristológico

REGISTROS VISUAIS

Teto 098	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Corredor de acesso (Acesso ao corredor da sacristia e às escadarias)
	Edifício	Convento de Nossa Senhora dos Anjos de Penedo
	Estrutura	Teto em abóbada de arestas fixado em cobertura exterior
	Material	Alvenaria
	Técnica	Alvenaria
	Linguagem	Elementos isolados
	Direção	Sudoeste (Janela com vista para o exterior) Nordeste (Entrada) Sudeste (Janela com vista para o exterior) Noroeste (Escadaria)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

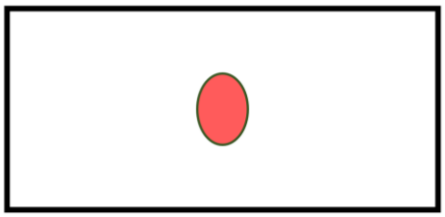
DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto em abóbada de arestas em elemento isolado que forra o corredor de acesso ao corredor da sacristia e às escadarias. Composição com 1 (um) elemento isolado de alvenaria em calcário com elemento zoovegetalista (flores e folhagens) em formato quadrangular.
Tipologia	Elemento isolado

Quantidade	1 (um) elemento 1 (um) elemento ao centro			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Barroca com inserções de elementos zoovegetalistas (flores e folhagens)			
Formatos	Quadrado (Medalhão central do teto)			
Campo	Branco			
Cores	Tons de branco e amarelo			
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas			
Tema 1	Figura central	01	Elementos zoovegetalistas	Flores e folhagens

Teto 099	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Nártex/galilé
	Edifício	Convento de Santo Antônio de São Francisco do Conde
	Estrutura	Teto plano fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Óleo sobre madeira
	Linguagem	Elementos isolados
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Acesso à igreja) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto plano em elemento isolado que forra o nártex/galilé da igreja. Composição com 1 (um) elemento isolado com elemento simbólico-alegórico (Franciscano) ao centro contornado por moldura e coroa. O entorno do teto apresenta uma moldura em tons de vermelho com inserção de elementos zoovegetalistas.
Tipologia	Elemento isolado

Quantidade	1 (um) elemento 1 (um) elemento ao centro
Distribuição	
Moldura	Linguagem Barroca com inserções de elementos zoovegetalistas (folhagens)
Formatos	Ovalado (Medalhão central do teto)
Campo	Branco com moldura vermelha
Cores	Tons de branco, amarelo, vermelho, verde e castanho
Temática dominante	Elementos simbólico-alegóricos

Tema 1	Figura central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica franciscana

REGISTROS VISUAIS

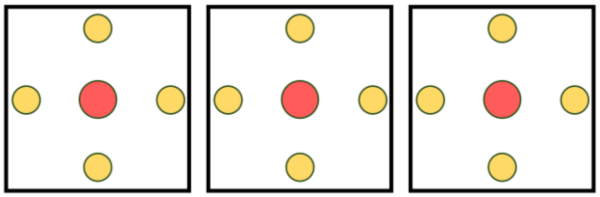
Teto 100	**DADOS GERAIS**	
	Espaço	Nártex/galilé
	Edifício	Convento de Santo Antônio de São Francisco do Paraguaçu
	Estrutura	Teto em abóbada de arestas fixado em cobertura entrepisos
	Material	Alvenaria
	Técnica	Alvenaria caiada de branco
	Linguagem	Elementos isolados
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Lado do Evangelho) Sudeste (Acesso à igreja) Noroeste (Entrada)
	Período	Barroco
	Datação	?
	Autoria	?

		Estado de conservação	Excelente	
DADOS ICONOGRÁFICOS				
Descrição	Teto em abóbada de arestas em elemento isolado que forra o nártex/galilé da igreja. Composição com 5 (cinco) elementos isolados de alvenaria recoberta de branco com elementos simbólico-alegórico (heráldica franciscana) ao centro da abóbada central e elementos zoovegetalistas (flores) ao centro das demais abóbadas			
Tipologia	Elemento isolado			
Quantidade	5 (cinco) elementos 1 (um) elemento ao centro de cada abóbada			
Distribuição				
Moldura	Linguagem Barroca com inserções de elementos simbólico-alegóricos (heráldica franciscana) e zoovegetalistas (flores)			
Formatos	Ovalado (Medalhão central da abóbada central) Circular (Medalhões central das quatro abóbadas)			
Campo	Branco			
Cores	Tons de branco			
Temática dominante	Mista			
Tema 1	Figura da abóbada central	01	Elementos simbólico-alegóricos	Heráldica franciscana
Tema 2	Demais abóbadas	04	Elementos zoovegetalistas	Flores
REGISTROS VISUAIS				

Apêndice G.e. - Conjunto de tabelas individuais referentes aos tetos em singularidades

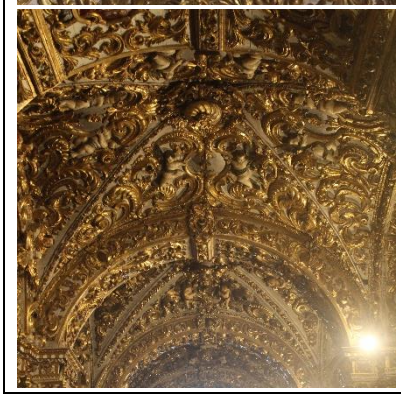
Convento	Q	Indicador	Espaço
Salvador	03	Teto 101	Capelas laterais
		Teto 102	Capelas laterais
		Teto 103	Capela-mor (Ordem Terceira)
Total	**03**		

Teto 101	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capelas laterais intercomunicantes (Lado da Epístola)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto em abóbada de arestas fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Pintura e douramento sobre madeira
	Linguagem	Singularidade
	Direção	Sudoeste (Altares) Nordeste (Acesso à nave da igreja) Sudeste (Acesso ao transepto) Noroeste (Acesso ao corredor da torre sineira)
	Período	Barroco nacional
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de arestas em singularidade que forra as três capelas intercomunicantes da igreja pelo Lado da Epístola. Composição em talha, para cada tramo, com 1 (um) elemento zoovegetalista (flores) central e 4 (quatro) medalhões com elementos zoovegetalistas (flores) ladeados por *putti* na superfície das abóbadas e separados pelos arcos cruzeiros. Toda a superfície é recoberta com elementos zoovegetalistas (folhagens, flores e concheados).
Tipologia	Singularidade
Quantidade	15 (quinze) elementos 1 (um) elemento ao centro e 4 (quatro) elementos radiais em cada superfície abobadada por capela
Distribuição	
Campo	Branco com elementos zoovegetalistas dourados preenchendo os espaços
Cores	Tons de branco, dourado e vermelho
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas

Tema 1	Figura central	03	Elementos zoovegetalistas	Flores
Tema 2	Medalhões radiais	12	Elementos zoovegetalistas	Flores
Tema 3	Entorno dos medalhões e nos arcos torais	-	Elementos zoovegetalistas	Flores, folhagens e concheados

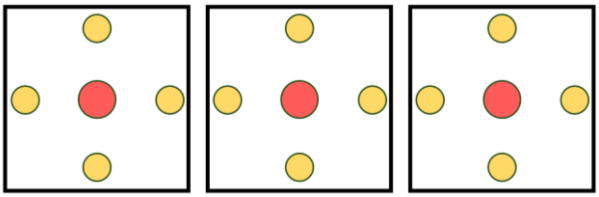
REGISTROS VISUAIS



Teto 102	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capelas laterais intercomunicantes (Lado do Evangelho)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto em abóbada de arestas fixado em cobertura entrepisos
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Pintura e douramento sobre madeira
	Linguagem	Singularidade
	Direção	Sudoeste (Acesso à nave da igreja)
		Nordeste (Altares)

	Sudeste (Acesso ao transepto) Noroeste (Acesso ao corredor da torre sineira)
Período	Barroco nacional
Datação	?
Autoria	?
Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS

Descrição	Teto em abóbada de arestas em singularidade que forra as três capelas intercomunicantes da igreja pelo Lado do Evangelho. Composição em talha, para cada tramo, com 1 (um) elemento zoovegetalista (flores) central e 4 (quatro) medalhões com elementos zoovegetalistas (flores) ladeados por *putti* na superfície das abóbadas e separados pelos arcos cruzeiros. Toda a superfície é recoberta com elementos zoovegetalistas (folhagens, flores e concheados).			
Tipologia	Singularidade			
Quantidade	15 (quinze) elementos 1 (um) elemento ao centro e 4 (quatro) elementos radiais em cada superfície abobadada por tramo			
Distribuição				
Campo	Branco com elementos zoovegetalistas dourados preenchendo os espaços			
Cores	Tons de branco, dourado e vermelho			
Temática dominante	Elementos zoovegetalistas			
Tema 1	Figura central	03	Elementos zoovegetalistas	Flores
Tema 2	Medalhões radiais	12	Elementos zoovegetalistas	Flores
Tema 3	Entorno dos medalhões e nos arcos torais	-	Elementos zoovegetalistas	Flores, folhagens e concheados

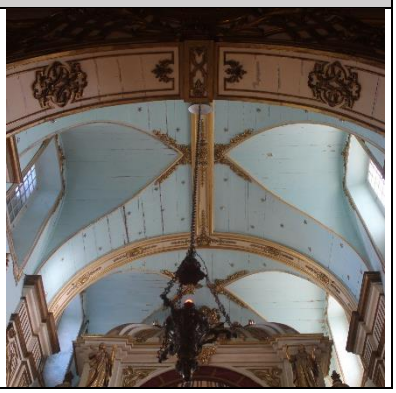
REGISTROS VISUAIS

Teto 103	DADOS GERAIS	
	Espaço	Capela-mor (Ordem Terceira)
	Edifício	Convento de São Francisco de Salvador
	Estrutura	Teto em abóbada de lunetas fixado em cobertura exterior
	Material	Talha e tábuas de madeira
	Técnica	Pintura e douramento sobre madeira
	Linguagem	Singularidade
	Direção	Sudoeste (Lado da Epístola) Nordeste (Altar) Sudeste (Lado do Evangelho) Noroeste (Arco cruzeiro)
	Período	Neoclássico
	Datação	?
	Autoria	?
	Estado de conservação	Excelente

DADOS ICONOGRÁFICOS	
Descrição	Teto em abóbada de lunetas em singularidade que forra a capela-mor da Ordem Terceira. Composição com elementos geomorfológicos (estrelas) sobre campo azul em 2 (dois) tramos, separados por arco toral com elementos zoovegetalistas (flores e ramos).
Tipologia	Singularidade

Distribuição	Elementos geomorfológicos (estrelas) aplicados em toda a superfície da abóbada			
Campo	Azul com elementos geomorfológicos (estrelas) dourados preenchendo os espaços			
Cores	Tons de azul e dourado			
Temática dominante	Elementos geomorfológicos			
Tema 1	Toda a superfície	-	Elementos geomorfológicos	Estrelas
Tema 2	Arco toral, traves e encontro das abóbadas	-	Elementos zoovegetalistas	Flores e folhagens

REGISTROS VISUAIS



PPGH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA | UFPEL

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Rafael Ferreira Costa, matricula nº 20103351 declaro para todos os fins que o texto em forma de ( ) Dissertação de mestrado ou (X) Tese de Doutorado, intitulado Memória e devoção franciscana: a iconografia dos tetos dos Conventos Franciscanos do Nordeste, é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal ("Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos").

Pelotas, 26 de novembro de 2024.

Rafael Ferreira Costa

ASSINATURA

Instituto de Ciências Humanas | PPGH - UFPel | Alberto Rosa, 154, Sala 119 CEP 96010-770 Pelotas, RS
e-mail: ppgh.ufpel@gmail.com